جامعة مولود معمري تيزي وزو
كلية الآداب واللغات



أعمال اليوم الدراسي
بتاريخ: 7 ديسمبر 2011
حول مؤلفات عزّ الدين ميهوبي

منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر

الردمك: 7 - 03 - 381 - 9931 - 978

الإيداع القانوني: 1361 -2012

الفهرس

تقديم

مسعودة سليماني

طاب لمخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، في إطار نشاطاته العلمية تنظيم يوم دراسي حول مؤلفات عزّ الدين ميهوبي، حيث أخذ بعض من الأساتذة المتخصصين على عاتقهم دراسة هذا النتاج الفني والتعرض إليه بالنقد البناء والنقاش المثري، فكما يقال: "**ما يكتبه المبدع بنصف عين يقرأه الناقد بعينين متفتحتين.**"

كثيرة هي مؤلفات المبدع عزّ الدين ميهوبي، ومتعددة أيضا الفنون التي كتب فيها، فهو الشاعر والروائي والحاضر مرارا في صفحات الجرائد معالجا في مقالاته القضايا المتنوعة، الأدبية منها والثقافية والاجتماعية..ولا تخلو كتاباته في كل مجال من النزعة الإنسانية، ذلك النسق الفكري والفعلي الذي يعتبر أن المصالح والقيم والكرامة الإنسانية هي العامل المهيمن. فهي إذن موقف ذهني يولي للنشاط الإنساني اهتمامه المركّز متجاوزا الحدود الجغرافية والعرقية وغيرها.

وقد انقسمت المدونة المقصودة بالدراسة إلى ثلاثة أقسام هي:

- قسم الشعر:
  - قرابين لميلاد الفجر.
  - عولمة الحب وعولمة النار.
  - منافي الروح.
- قسم المقال:
  - ومع ذلك فإنها تدور.
  - لا إكراه في الحرية.
- قسم الرواية:
  - اعترافات تام سيتي2.
  - اعترافات أسكرام.

ينقل الشعراء من خلال القصيدة أفكارهم ومواقفهم من قضايا عصرهم ووطنهم لاجئين في ذلك إلى الأساطير والتاريخ والتراث، فتمتزج تجاربهم وآراؤهم المعاصرة بمنطلقات قديمة، مما يفرض على القارئ العودة إلى الماضي القريب

والبعيد، الحقيقي أو المُتَخيَّل ليفهم الحوارية بين النص وهذه المنطلقات. ويستعمل الشاعر مختلف الأدوات والإيحاءات الممتدة في مدارات متنوعة تمكنه من الارتقاء بالنص الشعري، لتكون القصيدة مفتوحة على تعددية القراءة والتأويل.

وكما سبق الذكر لم يكتفِ عزّ الدين ميهوبي في نقل تجربته ومواقفه إلى الآخر بالشعر، بل عمد إلى المنثور المجسد **أولا** في المقال، حيث عالج المبدع معاناة أفراد المجتمعات، مما يتطلب فهم البناء الاجتماعي القائم وكشف مظاهر التحكم والاستغلال الكامنة في تلك المجتمعات، وتحويل القضايا الخاصة إلى قضايا عامة بمعنى إكساب الأفراد وعيا حقيقيا بمشكلات مجتمعهم ما يجعلهم قادرين على ربط المشكلات الخاصة بهم بمشكلات المجتمع عامة. و**ثانيا** في الرواية، حيث قرأ عزّ الدين ميهوبي تاريخ الثورة الجزائرية قراءة المبدع الذي اختار زاويته الخاصة، يعالج من خلالها قضية الاستعمار عامة والاستعمار الفرنسي للجزائر خاصة

وقضايا أخرى لا تخرج عن إطار الذود عن الحرية والكرامة.

هذا وقد شرّفنا الحضور الشخصي للمبدع عزّ الدين ميهوبى، كما شرّفنا الحضور النوعي الذي شهد فعاليات هذا الحدث العلمي والثقافي الحافل بالمعالجات الأدبية واللغوية للمدونة المختارة، وبالردود والمناقشات التي أوضحت بدورها جوانب مهمة ومتعددة، كما زادنا شرفا وطربا الوقفات الشعرية للمبدع بين الفينة والأخرى. واختُتِم اليوم الدراسي بكلمة كل من:

- ❖ مدير مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر: أ- د/ صالح بلعيد؛
- ❖ رئيسة قسم اللغة العربية وآدابها: د/ذهبية حمو الحاج؛
- ❖ نائب عميد كلية الآداب واللغات: د/بوجمعة شتوان.

تنشيط الجلسات: أ- د/ صلاح يوسف عبد القادر.

الهيئة التنظيمية : أ/مسعودة سليماني؛

أ/ دلولة قادري؛

أ/ وريدة قرج.

قراءة في شعر القضية عند عز الدين ميهوبي

ديوان "قرابين لميلاد الفجر" أنموذجا

د. آمنة بلعلى
جامعة تيزي وزو

نروم في هذه المداخلة معاينة كيفية منطق اللغة واشتغالها في صنف من أصناف الشعر الذي ارتبط في مرحلة معينة بما يسمى بالالتزام، و يعرف بشعر القضية على غرار ما يوصف به شعر القضية الفلسطينية أو شعر الثورة الجزائرية.

ولما كان من الواضح منذ بدايات الشاعر عز الدين ميهوبي الشعرية التزامه بقضايا الوطن والتعبير عن مواقف إيديولوجية معينة، كان من البديهي أن يشتغل بلغة مخصوصة في هذه المقامات، وديوانه **"قرابين لميلاد الفجر"** يعكس بكل وضوح طبيعة الاشتغال على اللغة في مثل هذا النوع من الشعر والأسئلة التي تدور حولها المداخلة هي:

ما هي الفضاءات التخييلية التي يستند إليها الشاعر في تشكيل اللغة وبناء الصورة؟ ما هي الاستراتيجيات الخطابية التي تتحكم في لغته الواصفة ومن أي المصادر يستقي معجمه؟ ما العلاقة بين القضية كموضوع والشعر كأداة أيهما يمتص الآخر ويغني عنه، وما حظ الحالات الشعورية مقارنة بحالات الأشياء التي تفرضها القضية الموضوع؟ وما طبيعة الرؤيا في مثل هذا النوع من الشعر.

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة ننطلق في البداية مفهوم شعر القضية وهو الشعر الذي يتخذ من هموم ومعاناة مجموعة معينة ينتمي إليها الشاعر موضوعا له، كأن يكون الوطن، الأمة الدين، أو الإيديولوجيا، و يبرز الشاعر كذات تحمل هذه الهموم و المعاناة باعتبارها موضوعا رغبة واتصال. لذلك يطغى الموضوع في مثل هذا النوع من الشعر ويجنح الشاعر إلى استراتيجيات تتنوع بتنوع الشعراء كأن يكون أقرب إلى المؤرخ كما في إلياذة مفدي زكرياء، أو موجها كما هو الشأن في الحث على الجهاد، واستنهاض الهمم، أو التعبير عن التعلق والتعريف بالوطن المفقود كما هو الشأن في دواوين محمود درويش الأولى وأهمها "عاشق من فلسطين".وهذا هو شعر القضية بمفهومه التقليدي.غير أن شعراء القضايا خاضوا تجارب جديدة في التعامل مع هذا الموضوع وغيروا استراتيجياتهم.ولم يعد شعر القضية اليوم يحمل نفس المواصفات التي كان عليها في ظل النظام الاشتراكي أو في ظل مرحلة القومية العربية وحركات التّحرر التي كانت تجنح في الكتابة إلى ما عرف بالالتزام وجعل الفن وسيلة لخدمة هذا الموضوع، فكانت القضايا أكبر من الفن أو في أحسن الأحوال كان الشعر معادلا موضوعيا لتلك القضايا.

وشعر **عز الدين ميهوبي** يجنح منذ بداياته لكي يكون من هذا النوع ونحن نعاين ديوانه **قرابين لميلاد الفجر** بصرنا بثلاثة مستويات في تعامل الشاعر مع القضية هي التي حددت الفضاءات التخييلية التي يستند إليها الشاعر في تشكيل اللغة وبناء الصورة وطبيعة الاستراتيجيات الخطابية التي تتحكم في لغته الواصفة، والمصادر يستقي منها معجمه ومن ثم حددت هذه المستويات علاقة القضية بالشعر كما يلي:

1- القضية أكبر من الشعر
2- القضية تساوي الشعر
3- الشعر أكبر من القضية

العنوان: عبارة عن علامتين تعمل عمل الإيقونة والمؤشر بمفهوم بورس فالقرابين مؤشر إلى الدم والتضحية، وميلاد الفجر مؤشر إلى بزوغ الصباح والتحرر وقد اقترن في ذاكرة القارئ بوجود المحن، ووطأة الزمن على الإنسان من الشعر الجاهلي كقول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله	علـــي بأنـــواع الـــهموم ليبتلـــي
ألا أيها الليل الطـــويل ألا انجل	بصبح وما الإصباح منك بأمثل

إلى أبي القاسم الشابيفي قوله:

إذا الشعب يوما أراد الحياة	فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بـد لليـل أن ينجـلـــي	ولابد للقيد أن ينكسر

وقرابين لميلاد الفجر عنوان الديوان يعمل كعلامة قرينية في علاقتها بمثيلتها من النصوص ومن ثم فهي من نوع العلامات التي لم يترك الشاعر للقارئ فيها ومنذ الوهلة الأولى أي مبادرة تأويلية، فهي لا تصدم أفق انتظاره وتستجيب لجهازه المعرفي الذي تكرر منذ العصر الجاهلي، ومن هنا فهذا العنوان يبقي على الاعتقاد السائد في أدبيات العلاقة بين الليل والنهار حيث يتحول الليل إلى فترة زمنية يمكنان نحسب الفجوة بينها وبين النهار كالفرق بين الحياة والموت وهذا النوع من النصوص يجعلنا نقف عند حقيقة مفادها آن نصوصنا تعود إلى الماضي حتى إن كان يخص الماضي القريب ويمكن تقديم حالة ممكنة يقال فيها انه لا يوجد نص معاصر على الإطلاق (الحلقة النقدية **ديفيد كوزينز هوي** ترجمة **خالدة حامد** مركز الإنماء الحضاري ص159)

غير أن هذا النوع من النصوص يخص نمطا معينا قد يختلف اختلافا جذريا مع عناوين تستوقف القارئ وتصدم أفقه المرجعي المتصلب الذي تخرقه كأن نقرأ مثلا عناوين لدواوين من قبيل **ابتسمي حتى تمر الخيل أو ذاهبا لاصطياد الندى أو يطوف بالأسماء.**

ومن فإن هذا العنوان يعمل كمؤشر إلى ما يأتي من قصائد في الديوان الذي يقول لنا اقرأوني باعتباري شعر قضية لا غير لأنه ويقوم على جملة مجازية تدخل ضمن المجازات النمطية التي تقول القربان هو التضحية وميلاد الفجر هو التحرر.

وانطلاقا من المستويات المذكورة آنفا سنعاين مجموعة من القصائد التي تمثلها وهي:

1- **القضية أكبر من الشعر**: وتتجلى في هيمنة الفكرة أو الموضوع الذي يقيد الشاعر ويحد من اشتغاله باللغة، ولا يترك المجال لاختبار غير المألوف من الكلمات ولا عقد علاقات غير مألوفة بينه من ذلك قصيدة **لبنان** وقصيدة **صحو**.

إنا معك

لبنان يا وطن الهوى ما أروعك

إنا من الأوراس نأتي

كي نكفكف أدمعك ما أروعك

إنا معك

لبنان يا بلد الهوى ما أروعك

فالشاعر كما نلاحظ اعتمد على ما يسمى الإستراتيجية التضامنية حيث يجرد من لبنان ذاتا ثانية يحاوره وبتكرار عبارة **إنا معك، لا تيأسن، لا لست وحدك** على مدار القصيدة يشعر القارئ بنوع من الرتابة التي حوّلت الشعر إلى خطاب دعائي، غابت فيه الصورة المبتدعة وإن وجدت فهي صور قائمة على التشخيص وتشبه الاستعارات التي نحيا بها، ولا يستطيع القارئ أن يدرك طبيعة المحنة التي عاشها لبنان بل يتعثر في أن يكون الشاعر واصفا للبنان كما فعل محمد العيد آل خليفة في الثلاثينات من القرن الماضي حين وصف مدينة قسنطينة **ببلد الهوى والهواء**، أو أن يكون راثيا لمحنة حلت بها كما فعل شوقي في رثاء

دمشق حين قال: **سلام من صبا بردى أرق ودمع لا يكفكف يادمشق**، ولعل في اشتغال الشاعر على بعض المسكوكات الشعرية **les stéréotypes** من قبيل **ما أروعك وطن الهوى لبنان يا وطن الأرز يا عيونا دامعة** المعروفة ما يعكس كيف تطفو القضية على السطح دون ملامح لأن الشعر لم يستطع أن يعبر عنها لذلك كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى الاعتماد على عكاز النثر.القصيدة فكانت القصيدة بمثابة مجاملة شعرية قدمها الشاعر للبنان، ومن عادة المجاملات أن المقاصد فيها تطفو على السطح وهي في الشعر مؤشر واضح على أن القضية تتحكم في إمكانيات الإبداع وتحد منه.

نموذج آخر تكون القضية أكبر من الشعر ويتجلى في القصيدة العمودية الدالية "**مداد لوطن الحب**" حيث نلاحظ في هذه القصيدة تهويمات تدور حول صناعة اللغة وجهدا كبيرا في البحث عن الكلمات المناسبة التي فرضها الوزن والقافية يقول: ص96

وطن توزع حرقتي ورمادي ودمي استحال براحتيّ مدادي

أحرقت في مدن الحصار سفائني وأضعت فيها عدتي وعتادي

نلاحظ عدم التجانس والتفاعل بين الكلمات العطوفة في الجمل التي تكون أشطر الأبيات فما العلاقة مثلا بين **الحرقة والرماد** وما فائض المعنى الذي تضيفه **عتادي لعدتي** لولا أنه أتى بهما لصالح الوزن والقافية، ما المبرر التخييلي في قصيدة اللاذقية الذي يجمع بين **أشدو وأعتكف** وكيف تحمل **العبء الكتف في قوله:** هل ناء بي وبكم من عبئها الكتف ؟ ثم ماذا يضيف تشبيهه **مثل طير تائه** باعتباره معادلا موضوعيا للوحدة أكثر مما تعطيه الوحدة ذاتها، فهذا المشبه به لم يضف شيئا للوحدة كما أنه من الناحية المنطقية لا يمكن الدمج بينهما؛ لأن من مواصفات الوحدة الانغلاق والانزواء والالتصاق بالمكان لا التحرر والطيران في الهواء.

قديما قال ذي الرمة يصف وحدته **ولم يذكرها**

عشية ما لي حيلة غير أنني   بلقط الحصى والخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده   بكفي والغربان في الدار وقع

فالغربان في الدار وقع هنا، تأكيد للوحدة القاتلة التي وجد فيها نفسه لأن الغراب لا يأتي إلا للأماكن المهجورة والمعادل الموضوعي لذي الرمة كان المكان المهجور وكانت الغربان عاملا لتعميق الوحدة التي لم يذكرها أصلا.

في هذه القصيدة التي تتحدث عن الوطن كقضية، افتقدت فيها الرؤية أو الناظم المنهجي الذي يجعل كل الجمل وكل الصور تنتمي إليه فتكون الصور الجزئية كلها محكومة بنسق واحد تؤدي الواحدة فيها إلى الأخرى، فنلاحظ فيها تراكم جمل الواحدة تلو الأخرى دون رابط بحيث نستطيع أن نقدم ونؤخر دون أن يحدث أي خلل في ترتيبها. إنه يأتي بالجملة ثم ما يلبث أن يقتلها ليأتي بجملة أخرى تحل محلها ليقتلها مرة أخرى **(إنه الشاعر الذي يقتل جمله)** بل إن الملاحظة اللافتة للانتباه أن طبيعة التكلف وتوظيف الكلمات بالطريقة التي ذكرناها وسلطة القافية، جعلت البيت الشعري ومن ثم القصيدة تفتقد إلى المنطق الذي يتحكم في بناء البيت العمودي والقصيدة عامة وهو الشكل **التصاعدي** حيث إن منطق الشعر يفرض على البيت أن يسير في تصاعد ليصل إلى الذروة، في حين نجد البيت في كل مرة يتخذ منحنى بيانيا تنازليا ولذلك صلة وطيدة بإشكالية غياب النفس الشعري في هذا النوع من الشعر الذي قد يرتبط في غالب الأحيان بالمناسبات أو بالمجاملات الشعرية التي يمكن تبريرها من الناحية السيكولوجية وليس الإبداعية.

وهي نفس الإستراتيجية تتكرر في قصيدة صحو التي يكرر فيها **ربما تصحو الضمائر وليت لي، ويا نبي الحب .**

فإذا اعتبرنا **ربما تصحو الضمائر** هي الجملة الأساسية التي تنطلق منها القصيدة وتتفرع عنها بقية الجمل، يخيب في نهايتها توقع القارئ ليجد عبارة **ففي صوتي الحياة** تتشاكل مع تحيا الضمائر باعتبار المقولة الدلالية التي

نفترض أن الشاعر انطلق منها وهي ثنائية **الموت والحياة**، ثم إن القصيدة تقوم على التوجيه الذي يحث على صحوة الضمائر وهو ما عرقل تشكيل اللغة الشعرية وقرّب منطق لغة القصيدة من منطق اللغة العادية، وخاصة مع التكرار الذي لا يندرج تحت قطب دلالي واحد.

إضافة إلى التمركز حول استبدال مجموعة من المشبه به لمشبه واحد كما في قوله: **ربما تطلع شمس الحب- ربما يزهر ورد الحب- ربما يصدح طير الحب** جعل المعنى يراوح مكانه.

ويبدو أن القضية في هذه النماذج من الأبيات، هي التي جعلت الغلبة للوظيفة الانفعالية المرتبطة بالشاعر التي تجسدت في التوجيه والحث والتمني والنداء والتعبير عن الموقف فحضرت القضية وخمدت الوظيفة الشعرية المرتبطة بمنطق اللغة الشعرية القائم على الفرادة وإبداع معان جديدة بلغة جديدة مرتبطة بتلك العلاقات لتي يحدثها الشاعر بين الكلمات والنسق الضامن لانسجام الخطاب.

وإذا كان الشعر يقوم أصلا على المجاز والاستعارة بالخصوص فإن منطق الاستعارات النمطية هو الذي تحكم في هذا الديوان، **فالتضحية قربان والوطن امرأة والشهادة وردة.** وهناك العديد من الأمثلة التي أسهمت في هيمنة صوت الشاعر وتجلي مظاهر الذاتية في لغته سواء من خلال هيمنة الوظيفة الانفعالية وموجهاتها على حساب الوظيفة الشعرية أو من خلال سيطرة الاستعارات النمطية فمتى يبقى الشاعر بحاجة دوما للمرأة الباكية الحزينة ليعبر بها عن القضية فيشبه الوطن بالمرأة من خلال وصف العيون والدموع مثلا؟

2- **القضية تساوي الشعر:** وتتمثل في كون القضية تظهر هي والشعر معا يسند أحدهما الآخر في انسجام وتشاكل تبدأ القصيدة بجملة ثم نراها

تأخذ في التوسع، الكلمات فيها يعضد بعضها بعضا وتتشاكل على صعيدي المحتوى والتعبير لتشكل نسقا وفضاء تخييليا.

ففي قصيدة القدس يقول

لك الحب يا قدس لا تجزعي ومن كاس حزنك لا تترعي

ثم يواسيها

وكوني كما شئت عاشقة وشامخة الهام لا تركعي

إلى أن يقول

أغنّيك يا قدس ملء فمي وملء المسافات ملء دمي

لك الحب يا قدس لا تجزعي يد الدهر مثلك لم تبدع

فالملاحظ هنا أن الجملة الأولى تم الاشتغال عليها تصاعديا لينقل لنا القدس من حزينة إلى عاشقة إلى قديسة إلى ما ليس لها مثيل مما يعبّر عن نوع من الحضور المتشاكل للوظيفة المرجعية المتمثلة في قضية فلسطين والوظيفة الشعرية.من خلال نوع من التطلع إلى الوصول إلى تحقيق المزاوجة بين القضية والشعر لا يستسلم الواحد فيهما إلى الآخر وهذا ما تبرره الأفعال الوعدية القابعة بقوتها الإنجازية التي لا تتحدث إلا بمعرفة المقاصد الحقيقية التي تقف وراء التعبير بالغناء على ما يمكن أن يكون رثاء أو تعبيرا عن الأمل الذي يمكن أن تنطوي عليه القصيدة، والملاحظ هنا أن الشعر يقدم إعلانا للقدس بأن يغنّيها أي يقول شعرا فيها ثم يبدأ في سرد تفاصيل هذا الغناء الذي تأرجح بين المواساة والمدح فنراه يشرح حالها في الوقت التي يصف موقفه منها.

3- **الشعر أكبر من القضية:** وفي هذا النوع من الشعر تهيمن الوظيفة الشعرية حيث يبلغ الشاعر أقصى درجات الأدبية وتبرز الخصائص التي تجعل من الشعر شعرا قصيدة **شيئ من سيرة الطفل المشاغب** التي تعلن تناصها المتعمد لأول وهلة مع قصيدة **أبد الصبار**: **إلى أين تأخذني يا أبي** لمحمود درويش ويفرض مواطن التحدي فيها، وتناصا عفويا مع قصيدة **زهران لصلاح عبد الصبور**

لكنه تناص قام على التحويل والمعارضة فكانت الإضافة الشعرية من خلال اتخاذه من مشهد صورة تلفزيونية لمقتل الطفل "**محمد الدرة**" رمزا للقضية الفلسطينية ، فعلق عليها وأضاف أشياء لم تكن موجودة وأنشأ قصة درامية وأدار الحوار بين الطفل والوالد فجعل الطفل يواسي أباه في لحظات الموت.

على الرغم من القصيدة أثقلت على الشاعر في الوسط وكانت في لحظة ما تدور حول نفسها بتكرار نفس المعنى، إلا أن شعرية النص خلقته تلك الصور النفسية التي أثثتها الحركة السريعة والتفاعل القولي، على الرغم من أنه في هذا المستوى من الشعر الجيد الذي يشعر فيه القارئ بالإبداع والإضافة نجده في نهاية القصيدة ينزع الدهشة من ذهن القارئ ليعطي له النتيجة فيقول له في نهاية القصيدة الأولى:

أبي

طخ.. طخ

- مات الولد.. مات الولد

طلعت من الدم وردتان

ووردة طلعت بلد

مات الولد عاش البلد

فلو توقف الشاعر **عند مات الولد** لترك نصه مفتوحا للقارئ لكنه فضل أن يغلقه بما يشبه الشعار فقفله بعبارة مات الولد عاش البلد التي تشبه مسكوكة مات **الملك عاش الملك**.

وهو نفس السعي الذي نحاه في قصيدة **غوايات آريك في رام الله** المفعمة برائحة الأسطورة والرؤيا والنبوءة لكنه يفضل أن يغلق على القارئ باب قصيدته بقوله في النهاية:

فلتقرأ آخرة الألواح

وسفر اللاجئ في خيمة

كنبي يطلع من غيمة

بسم الله ولدت...

وبسم الله سأولد. بعد الموت شهيدة

يا آيات

هل تكفي الوردة حين تموت قصيدة

فلو توقف عند **باسم الله ولدت وبسم الله سأولد** ولم يضف شيئا بعدها لكان بإمكان القارئ أن يكمل ما لم يقله ولم يضطر لتكرار كلمات "ولدت" التي تخفي وراءها مرة أخرى وأن القصيدة لا تكفي للتعبير عن الشهيدة وكأنه يعلن أن القضية أكبر من الشعر. والشاعر عندما يكتب عليه ألا يحول الشعر إلى كلمات تتجاوز فائدتها الغاية منها ومن استخدامها كما يقول بورخيس، ولذلك فإقراره في كلتا القصيدتين أن الشهادة والشهيدة وردة والشهادة حياة أخرى راسخة في ذهن القارئ وفي مخزونه الثقافي لا يحتاج من الشاعر لكي يقوله له ذلك؛ لأنه سقوط في الشعار، والحقيقة أن الشعار هو حالة ما بعد الشعر، فحين تنتهي الحالة الشعرية يعود إلى الخزان الإيديولوجي ليغترف منه ما ينهي به القصيدة، وحالة ما بعد الشعر هذه قد تستفز القارئ ولكن لا تذهب برونق الشعر الذي بدا في هاتين القصيدتين خاصة.

أعترف في الأخير أن هذه قراءة سريعة أتيت فيها إلى هذا الديوان بدون معاول أكاديمية وهي واحدة من بين القراءات المتعددة التي يحتملها النص الشعري ولا ينفذ، والشعر أحد هموم الشاعر عز الدين ميهوبي الذي لو أخلص له وحده، ولم يقاسم إخلاصه له بهموم أخرى كالمسرح والرواية والأبيريت والصحافة لكان من أجود الشعراء الجزائريين.

عز الدين ميهوبي في سطور

أ.فتيحة حداد

جامعة تيز ي وزو

كتب عز الدين ميهوبي في العديد من الصحف والمجلات الوطنية والعربية أذكر منها التالية:

مقال أسبوعي بعنوان "أقولها و لا أمشي"، غي مجلة سوبر الرياضية، أبو ظبي.

مقال أسبوعي بعنوان "لا إكراه في الحرية"، مجلة المرأة اليوم، أبو ظبي.

مقال أسبوعي بعنوان "و مع ذلك فهي تدور" في صحيفة الحياة، لندن.

مقال أسبوعي بعنوان "قول على فعل"، بصحيفة الخبر، الجزائر.

عامود يومي بعنوان "ألبوم عز الدين"، بصحيفة الجزائر، الجزائر.

مقال أسبوعي بعنوان "ميركاتو"، بصحيفة الخبر ، الجزائر .

مقال أسبوعي بعنوان "خطأ أن تكتب...خطيئة" أن تنسى، بصحيفة الشروق اليومية، الجزائر.

ومن بين الأدوار الأخرى التي أسهم فيها المبدع عز الدين ميهوبي أذكر التالية:

العمل على تنظيم و تأسيس عدد من الملتقيات و الندوات منها :

لقاء أبوليس السنوي بمداوروش، سوق أهراس.

لقاء الشعراء الأطفال بالعاصمة الجزائر .

ملتقى الأحمدي للدراسات اللغوية بالمسيلة .

تنظيم ندوة المثقف و العنف بالتنسيق مع الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العرب بالجزائر ،1998.

تنظيم الأيام العربية للأدب والشعر مع اليونسكو بالجزائر سبتمبر1999.

تنظيم يوم تكريمي للشاعر الإيراني سعدي الشيرازي، 2002.

تأسيس أسبوعية رياضية "صدى الملاعب" وتحويلها إلى "الملاعب"، عام 2005.

تأسيس جائزة "الحذاء الذهبي" لهداف الكرة الجزائرية، عام 2003.

تأسيس جائزة الميكروفون الذهبي بالإذاعة الجزائرية ، 2007.

تأسيس مجلة أمواج بالإذاعة الجزائرية عام 2007، باللغتين العربية والفرنسية.

إضافة إلى كل هذه الأعمال، فقد ترجمت بعض قصائده إلى لغات مختلفة منها: الفرنسية، الإنكليزية، الإيطالية، النرويجية و الصينية.

تناول العديد من الأطروحات والرسائل الجامعية أعماله الأدبية بمختلف الجامعات الجزائرية، حيث تجاوزت الخمسين رسالة بين مذكرة تخرج ماجستير، ودكتوراه .

التناص القرآني في كتاب

"لا إكراه في الحرية" لـ عزالدين ميهوبي

د.حكيمة بوقرومة

إن النص الأدبي هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة ومتزامنة، تتحاور وتتصارع وتتداخل بعد أن يتمثلها الكاتب وتتفاعل في نفسه، وإن النقد الأدبي قليلا ما كان يهتم بالنص الغائب وفكرة التناص، فالنص الأدبي ممارسة لغوية تتولد عن استيعاب نصوص أخرى سابقة ومتزامنة، هضمها الأديب وأعاد صياغتها في نص جديد، مما يستدعي منا معرفة بحقيقة هذه النصوص الغائبة في مستواها التشكيلي والموضوعي معا.

لقد ظهر التناص في الدراسات النقدية الحديثة ردا على المفاهيم البنيوية المحايثة التي أكدت انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته وأنه قائم بنفسه فجاءت الدراسات التي انتمت إلى ما بعد البنيوية، ومنها: التفكيكية التي عدت النص بنية من الفجوات والشروخ التي مهدت بدورها لنقاد نظرية التلقي في الأدب والفن، ثم جاء نقاد التناص وعدوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك، ذلك أن المناهج والدراسات انصبت على دحض أسطورة انغلاق النص واستقلاله المزعوم، وفي هذا الإطار ظهر مفهوم التناص الذي يقف راهنا في مجال الشعرية في نقطة تقاطع وتلاقي التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة[1].

إن الشعرية الحديثة تبرز المتلقي بوصفه قارئا مشاركا ومنتجا للنص ومن ثم التناص بوساطة التأويل الخاص به، فالتناص يرتبط ارتباطا منطقيا

بالمتلقي، لأنه لا يمكن كشف التناص إذا كان المتلقي غير عالم بالتداخلات النصية بين النصوص، وكذلك درجة قرابتها ببعضها، لذلك فالتناص جهد تأويلي خاص يرشحه المتلقي بواسطة عوامل عدة، فأي نص متناص لا يكشفه إلا المتلقي العالم بأسباب النصوص وتفرعاتها وأعمارها وعليه فلا يكون ثمة تناص ما لم يكن ثمة تأويل من قبل المتلقي[2].

إن التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها[3]، وقد حدده الكثير من النقاد الغرب والعرب في العصر الحديث، مثل (باختين، جوليا كريستيفا، ميشال أريفي، لورانت ريفاتيرتودوروف، روبرت شولر، محمد بنيس، عبد الله الغذامي، ومحمد مفتاح، ...).

وقد بدأ مفهوم التناص مع الشكلانيين الروس مع "شلوفسكي"، ثم أخذ الفكرة "باختين" الذي حولها إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص، ثم أخذته "جوليا كريستيفا" لتمضي به أشواطا منها حيث قالت: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى»[4].

والخطاب الروائي في نظر "باختين" مختبر الأفكار العامة، وتداخل الأقوال الغريبة المعقودة بحوارات متعددة تشترك فيما بينها لتكون في الأخير خطابا هو نسيج عدد من الملفوظات المتداولة داخل بنية اجتماعية معينة[5].

والنص الشعري في نظر "جوليا كريستيفا" هو بؤرة تتجمع فيها مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المعاصرة واللانصوص[*]، ومن هذا التداخل النصي وتشظي النصوص الأولى في النصوص اللاحقة يترقرق التناص (Lintertextualité) بشتى أنواعه ومستوياته[6].

وقد تبلور هذا المفهوم أكثر في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث ظهر في البداية عند الشكلانيين الروس باسم الحوارية (Dialogisme)

وأول من استعمل هذا المصطلح هو "شلوفسكي"، ثم تبعه "ميخائيل باختين" ثم "أريفي"، ثم أمسكت "جوليا كريستيفا" رأس الخيط لتتابع رصد هذا المصطلح في كتاب "علم النص"، ثم أطلقت مصطلح الحوارية، وعرفتها بأنها: العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا، ثم باسم عبر النصوص (Transtextualité)، ثم التصحيفية (Paragrammatisme)، ثم ظهر عندها بمفهوم الامتصاص، لتهتدي بعد ذلك إلى مصطلح التناص[7].

وقد استبدل "محمد بنيس" بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، و"حداثة السؤال، إذ أطلق على التناص مصطلح "التداخل النصي" الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النصوص المتسترة التي يحتويها النص الحاضر وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق النص وتشكل دلالته[8].

أما في كتابه "حداثة السؤال" فقد تحدث عن مصطلح "هجرة النص" الذي قسمه إلى قسمين، فهناك نص مهاجر ونص مهاجر إليه، وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسا لإعادة أنتاجه من جديد، بحيث يبقى النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة وتتم له هذه الفاعلية التي تتوهج من خلال عملية القراءة[9].

أما "سعيد يقطين" فقد تأثر بـ "جيرار جنيت"، حيث فرق بين مصطلحين هما :التفاعل النصي الخاص، والتفاعل النصي العام، فالتفاعل النصي الخاص يظهر في إقامة النص لعلاقة مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس والنوع والنمط، لذلك أطلق عليه مصطلح (التعلق النصي).أما التفاعل النصي العام، فيبدو حين يحاور النص نصوصا أخرى عدة ومختلفة على مستوى الجنس والنوع، فننظر إليه من جهات ومستويات عديدة[10].

وقد عرف التداخل النصي عند "عبد القاهر الجرجاني" بـ "الاحتذاء"، فكانت له وقفات من هذه الظاهرة التي تعد جزءا لا يتجزأ من نظرية النظم[11]، ثم يأتي "ابن خلدون" ليثير قضية فاعلية النصوص من جديد، فكانت دراسة التناص دعما للجانب الإيجابي منه بعدما عني أغلب النقاد بالجانب السلبي من قضية السرقات المتمثلة في ضبط الشاعر متلبسا بالأخذ من اللفظة أو الصورة أو الفكرة[12].

إلى أن تم تبني مصطلح التناص كإجراء نقدي في المنتدى الدولي للبويطيقا الذي نظمه "ريفاتير" سنة 1979، ومنحه أهمية قصوى، واعتبره جوهر الشعرية في النص الأدبي ومرتبة من مراتب التأويل، فأصبحت مقولة التناص نظرية النقد المعاصر في الغرب ومحورا لكل الدراسات والبحوث النقدية الغربية، حيث بذلت جهود كبيرة في تحديد مفهوم هذا المصطلح وتطبيقه على الخطاب الأدبي القديم والحديث.

وقد تعددت المصادر التي استقى منها الكتاب نصوصهم، منها: القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف، الأسطورة، التاريخ، ...

وكتاب "لا إكراه في الحرية" لـ "عز الدين ميهوبي"، عبارة عن مقالات متنوعة تشتمل على جوانب شتى، فكرية وفنية وثقافية وسياسية، ونظرا لتعدد المواضيع والمجالات التي تعرض إليها الكاتب، فقد تعددت أيضا المصادر التي استقى منها نصوصه، ولعل قارئ هذه المقالات يلاحظ بشكل مكثف التأثر بالقرآن الكريم، والاستشهاد به في كثير من الأحيان، قصد تأكيد الكلام وتقوية المعنى، وإضفاء لون من القداسة على الصياغة، لما في تلك النصوص من هيبة وتقديس في ذاكرة الجماعة، ومن هنا كان التناص القرآني في هذه المقالات موضوع دراستنا.

ولعل أول شيء يوحي بالتأثر بالقرآن الكريم هو عنوان الكتاب" لا إكراه في الحرية"، فالقرآن الكريم طالما كرس مبدأ "لا إكراه"، لقوله

تعالى: «**لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم**»[13]، فالقرآن الكريم يدعو الناس إلى الاقتناع والتنفيذ، وليس الإكراه والقمع، ومن هنا كان شعار "عز الدين ميهوبي" (لا إكراه في الحرية، لا إكراه في الدين، لا إكراه في الفرح، لا إكراه في الحزن، لا إكراه في الفكر، لا إكراه في قراءة هذا الكتاب أو تحبيب الناس فيه أو تمزيق صفحاته، وتلك هي الحرية بالنسبة للكاتب، ولا إكراه فيها)[14].

ولقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة ودعا إلى الاغتراف من منهله العذب، وكان أول النصوص التي استأثرت بعناية الشعراء والكتاب المعاصرين، «باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة والإنسان»[15].

لقد قرأ "عز الدين ميهوبي" النص القرآني وأعاد كتابيه في مقالاته وفق مستويات تناصية مختلفة، تراوحت بين الاجترار الذي يعيد النص القرآني في النص الحاضر، وبين الامتصاص، حيث يمتص الكاتب الدلالات والدوال اللغوية ويعيد توزيعها في النص الحاضر، وهذا ما جعل الانسجام واضحا لهذا النص الغائب في نصوصنا هذه الحاضرة، وقد وظف الكاتب نصوص القرآن الكريم بغية إثراء مضامينه ومنحها جانبا من قداسة الخطاب.

إن طريقة الاجترار تعمد إلى تكرار النص الغائب من دون تغيير أو تحوير، فالكاتب لا يطور النص الغائب ولا يحاوره، ويكتفي بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لا سيما الدينية والأسطورية[16].

والقرآن الكريم نص مقدس ينبغي الحفاظ عليه وعدم المساس به ولعل هذا ما جعل الكاتب يقتبس الآيات بحرفيتها في كثير من الأحيان

ومن ذلك قوله تعالى: « **والتفت الساق بالساق**»[17]، إذ يعرض الله سبحانه وتعالى مشهد الاحتضار بتشخيص المشاهد وإحيائها، فتبطل كل حيلة وتعجز كل وسيلة، ويتبين الطريق الواحد الذي يساق إليه كل كائن حي فتكون النهاية المحتومة التي لا مفر منها بأن يساق الناس إلى ربهم، لقوله تعالى: « **إلى ربك يومئذ المساق** »[19].

لقد استثمر الكاتب هذه الآية في نفس الموضوع، وهو الحديث عن الموت، وذلك في سنوات ماضية، حيث كان الموت يحصد الأرواح يوميا والناس منشغلون باختيار ملكة الجمال، فيقول: «لا أريد أن أكون أكثر غموضا، لأن الأمر لا يطاق وقد التفت الساق بالساق واختلط في لبنان الإخوان بالرفاق(...) ولم يعد شجر الأرز يفهم لماذا الريح تهب جنوبا إنما تمطر قنابل عنقودية»[20].

فالكاتب يعيد كتابة النص القرآني ويوظفه بطريقة اجترار آية بكاملها، ثم يمتص الدلالة فيما بعد، وينشرها في خطابه ليحقق معادلا موضوعيا لنصوصه، وخاصة أنه استمر على نفس الطريقة، وذلك بالسجع الواضح في قوله: «واختلط في لبنان الأخوان بالرفاق»، على طريقة القرآن الكريم (الساق- المساق).

كما يقتبس قوله تعالى: «**وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا**»[21] فالغاية من جعل الناس شعوبا وقبائل هي التعارف والوئام، فأما اختلاف الألسنة والألوان، واختلاف الطباع والأخلاق، واختلاف المواهب والاستعدادات، فهو تنوع لا يقتضي النزاع والشقاق، بل يقتضي التعاون للنهوض بجميع التكاليف والوفاء[22]، وهذا ما يؤكده الكاتب حين ذكر الآية، فيقول: إن الآية «تكريس للتعدد والتنوع والحاجة إلى التعارف والتفاعل المستمر»[23].

والملاحظ أن هذه المقالات تجمع نصوصا غائبة عديدة من القرآن الكريم، وقد أقحمها الكاتب في نصوصه وتكأ عليها، فجاءت من دون تغيير أو تحوير،و تلك هي طريقة تكرار واجترار نصوص القرآن الكريم الغائبة من دون تحوير أو انحراف عن النص الأصلي، وهذا ما يساهم في إعطاء أقوال الكاتب مصداقيتها، ذلك أنه أوردها في كثير من الأحيان على سبيل الاستدلال.

وبما أن الموضوع الأساسي للكاتب لهذه المقالات هو تأكيد الحرية وعدم الإكراه فيها، فإننا نجده يتصدر مقالاته في كثير من الأحيان بآيات قرآنية على سبيل الاستدلال على آرائه.

أما الطريقة الثانية للتناص، والتي يستعملها الكاتب بطريقة مكثفة هي طريقة الامتصاص، وهي مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، حيث ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل معه تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد، ومعنى هذا الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، بل يعيد صياغته على وفق متطلبات تاريخية[24].

ومن المعاني التي امتصها الكتب، قصة يوسف - عليه السلام- التي وردت في القرآن الكريم، فيقول الكاتب: «وإذا كنا من أنصار المنهج التبريري فإننا سنقنع أنفسنا بأن ما يحدث من صراعات بين البلدان العربية سببه الاستعمارالبغيض (...) وهو كالعادة المشجب الذي نعلق عليه عجزنا وهو أيضا قميص عثمان، وفي أحسن الأحوال الذئب اتهموه بأكل يوسف وهو بريء من فعل إخوته (...)»[25]، وهذا مقتبس من قوله تعالى: **«قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب، وما أنت بمؤمن لنا ولو كنا صادقين، وجاءوا على قميصه بدم كذب»**[26].

يتساءل الكاتب هنا عن إبقاء حجة الاستعمار كحالة دائمة، موظفا النص القرآني ومستشهدا به لتبرير آرائه، ولقد كانت قصة يوسف - عليه السلام- موضوع إيحاء للكتاب والشعراء، حيث يتكئون عليها لمنح نصوصهم جانبا من المصداقية، ولطالما استحضروا مشهد يوسف وإخوته مع الذئب، عن طريق امتصاص مضمون القصة أو اجتراره أحيانا، وقد استطاع الكاتب أن ينقل لنا حقيقة الاستعمار وأكاذيبه التي يتهم بها الأبرياء، تماما كبراءة الذئب من دم يوسف.

كما يستحضر قصة قابيل وهابيل في مقالات عدة من هذا الكتاب وخلق آدم وحواء، في قوله: «عندما خلق الله آدم وحواء لم يكن سؤال أيهما أسبق البيضة أم الدجاجة قد ظهر... وعندما أقدم قابيل على قتل أخيه هابيل لم يكن بسبب الدجاجة والبيضة»[27]، وفي موضوع آخر «عندما يتحدث الناس عن القتل يعودون إلى واقعة قابيل الذي اكتشف سر الجريمة حين أخذ حجرا وهشم رأس أخيه هابيل حتى الموت ولم يكتشف سر إخفاء فعلته لو لا أن غرابا دله على ذلك... ومن ذلك اليوم صار قابيل بن آدم عليه السلام مرجع البشرية في إزهاق الروح والقتل العمدي...»[28].

إن الكاتب يمتص قصة آدم وحواء كما وردت في القرآن الكريم وقصة قابيل وهابيل كذلك، مستعملا المفردات القرآنية، حيث تعامل مع الآيات باجترار هذه القصص وامتصاص معانيها التي تضمنتها، في قوله تعالى:
« وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ * لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ * إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ * فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ * فَبَعَثَ اللّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ

كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ *»[29]. المائدة الآيات 27- 31.

لقد تراوح التفاعل مع القرآن الكريم في هذه النصوص بين الاجترار والامتصاص مع القيام بتحوير بسيط قصد الإيحاء وإنتاج الدلالة التي يهدف إليها الكاتب، مستعينا بما جاء في التفاسير التي تذكر الأسماء كـ قابيل وهابيل التي لم يشر إليها القرآن الكريم.

كما يوظف قصة الغراب الذي قتل غرابا آخر، أو وجد جثة غراب حسب ما توردە بعض الروايات، فجعل يحفر في الأرض، ثم واراه وأهال عليه التراب،و فعل مثلما رأى الغراب يفعل، وكان قتل ابن أدم لأخيه أول قتل وأول ميّت في الأرض من أبناء آدم[30].

ويسير الكاتب مع السياق القرآني في تصوير آثار القتل في نفس القاتل، حيث كان قد صدر مقالته بعنوان، « ...فكأنما قتل الناس جميعا» وهو جزء من الآية التي تبين أثر الاعتداء بالقتل من أجل الموعظة والتحذير من أن قاتل النفس بغير حق كمن قتل الناس جميعا، وهذا ما اصطلح عليه بالتناص الاستهلالي[31]، حيث يجعل الكاتب آية قرآنية أو جزءا منها عنوانا لإحدى مقالاته، ثم يدمجها في متن هذه المقالة، ويتحدث عن القصة أو الحادثة التي تضمنتها، لجعل القارئ يعود بذاكرته إلى هذه الآية أو السورة ويسترجع أجواءها ويوافق الكاتب دعوته إلى ضرورة جعل النص القرآني مبدأ أساسيا لكل الكتابات.

لقد أورد الكاتب هذه القصة في إطار الحديث عن الأرواح التي أزهقت خلال سنوات مضت باسم السياسة والدين والعصبية وابتغاء المجد والثأر والعبثية، فيقول: «بل صار القتل بالآلاف والملايين أمرا عاديا، إن لم يكن مستحبا لدى بعض الشعوب المحاربة (..) كما تقول كتب التاريخ ..

فصرنا نسمع عن معارك وحروب يسقط فيها البشر الأبرياء جراء فعلة أفراد متعطشين للدم، وكأنهم ذباب..»[32].

لقد استفاد الكاتب من التصوير القرآني للحادثة ووظفها بما يستجيب لتجربته واطلاعاته الواسعة، محاولا في كل الأحوال أن يحافظ على معنى الآيات، وخاصة حين يعنون مقالته بجزء من إحدى الآيات الواردة في هذا الشأن.

كما يشير الكاتب إلى قضية الكتابة بأكثر من لغة، مؤكدا أن «إتقان لغة لا يعني بالضرورة أن نكتب بها...»[33]، وقد استشهد بنماذج من الكتاب الجزائريين الذين انتقلوا فجأة من الكتابة باللغة العربية إلى الكتابة باللغة الفرنسية، كـ "الأعرج واسيني" وغيرهم، مبينا عيب الكتابة بلغتين، لعدم إمكانية هؤلاء فرض حضور نوعي في وعي المتلقي غير العربي ويستشهد بقول الدكتور "عبد الله حمادي" حين تحدث عن "رشيد بوجدرة" والكتابة بلغتين، فقال: «معرفة أكثر من لغة والكتابة بها، أشبه بالذي يتزوج أكثر من امرأة... فلا يستطيع أن يعدل بينهن ولو حرص..»[34]، وهو مأخوذ من قول الله تعالى: «ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم»[35].

نستشف في هذا النص تناصا على شكل اقتباس للآية مع إحداث تغيير طفيف هو الانتقال من ضمير المخاطب في النص القرآني الغائب إلى ضمير الغائب في النص الحاضر، وقد امتص الكاتب معنى الآية ليعبر عن فشل مشروع الكتابة بلغتين وعدم إمكانية التوفيق بينهما، تماما كالرجل المتزوج بامرأتين، لن يستطيع أن يعدل بينهما ولو حرص كل الحرص فكلاهما تكون على حساب الأخرى، سواء المرأة أو اللغة. كما أن الكاتب يحافظ على الحرف (لن) الذي هو أداة نفي وقوع الفعل في المستقبل، مما يؤكد مصداقية أقواله.

يلجأ الكاتب من جهة أخرى إلى اقتباس الصيغة القرآنية والكتابة على نمطها، حيث يضمن هذه الصيغ بعض الألفاظ القرآنية ثم يكمل الكتابة على نمطها، وفي كل الأحوال فالكتّاب والشعراء لا يحاورون النص القرآني لأنهم يخافون ذلك، لأن القرآن يظل دوما نصا مقدسا متعاليا يتعلم منه الكتّاب ويعلمون به، فهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها[36].

فالحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع ومحاولة لكسر الجمود والخوض في المسكوت عنه[37].

إذن هذه النصوص الحاضرة لا تحاور النص القرآني الغائب، ولكنها تقتبس الصيغة وتنسج على نمطها، ومن أمثلة ذلك، «ألا لعنة اللّه على سلاح نهايته احتلال وإذلال»[38]، متأثرا بقول اللّه سبحانه وتعالى: **«ألا لعنة اللّه على الظالمين»**[39].

وقول الكاتب: «وتحدث الناس في العلن عن خيانة، وفي السر عن صفقة، وفي شرم الشيخ عن ترتيبات لا يفهمها إلا الراسخون في السياسة»[40] وقد تأثر بالصيغة القرآنية: **«وما يعلم تأويله إلا اللّه والراسخون في العلم يقولون أمنا به كل من عند ربنا وما يذّكر إلا أولو الألباب»**[41].

لقد أكثر الكاتب من استخدام هذه الطريقة، مستلهما النص القرآني الغائب والتزامه بشكل خاطف، بأن يكتب على صيغة الآية وعلى وزنها، حيث يقوم الكاتب بعملية الاستدلال وإعادة الإنتاج من خلال علاقة تناصية يقيمها الكاتب مع القرآن الكريم في مقالاته، لتتولد الدلالات الجديدة التي تفضح السياسيين بصفة خاصة.

يشير الكاتب في هذه المقالات إلى مصادر ثقافته الدينية، ومعرفته الخاصة بالقرآن الكريم، فيقول: « .. وأذكر أنّ أول كتاب قرأته مرتين هو "الشيطان يحكم" للدكتور مصطفى محمود"، وقد استهوتني لغته وسحرتني

أفكاره.. فقرأت كل كتبه لاحقا مثل "حوار مع صديقي الملحد"، و"رحلتي من الشك إلى الإيمان"، و"القرآن محاولة لفهم عصري"...»[42].

ويقول: «فأحسب أنني أوتيت شيئا من العقل الذي كرمني به الله عز وجل للتمييز بين الخير والشر، وبين الشيء ونقيضه، فقرأت القرآن الكريم وتتبعت ما جاء في الأثر عن الخلفاء الراشدين وما تواتر عن الصحابة والتابعين، وما نطق به الأئمة الكبار، وما ورد من اجتهادات العلماء الأخيار فانغمست في قراءة كل شيء ارتبط بأعلام تاريخ أمتنا الطويل، ...»[43].

ويقول أيضا: «قرأت القرآن والسنة والسيرة وتعرفت على مشاهير المفسرين والرواة والمحدّثين من عبد الله بن مسعود وعبد الله بن عبّاس وسعيد بن جبير وعطاء بن أبي رباح والأسود بن يزيد النخعي وعبيدة بن عمر السلماني وعمرو بن شرحبيل وعبد الملك بن جريج... واشتد اهتمامي بالإمام محمد بن جرير الطبري صاحب (جامع البيان في تفسير القرآن)... وبعده اطلعت على تفسير بحر العلوم للسمرقندي، ومعالم التنزيل للبغوي، والدر المنثور للسيوطي، وتفسير ابن كثير، ... وكذا التفاسير التي ربطت الآيات بالأحكام الشرعية، مثل تفسير أحكام القرآن للشافعي، وأحكام القرآن لابن العربي، وأحكام القرآن للقرطبي...»[44].

إن الكاتب قرأ النص القرآني، واستحضره في كتاباته، فوظفه توظيفا تراوح بين الاجترار والامتصاص، لتوليد دلالات النص الحاضر، كما أنه اقتبس الصيغة بكثرة، إذ نجده يأخذ كلمة واحدة من القرآن الكريم ويعبر بها عن مواقفه، ويعيد إنتاج نصوصه من خلال علاقة تناصية يقيمها مع هذه الآيات، لتتولد الدلالات الجديدة، حيث يسهل على القارئ اكتشاف هذا التناص رغم اختلاف الموضوع بين النص الغائب والنص الحاضر، ولقد كان القرآن الكريم المعين الذي استقى منه الكاتب مواده الأولية على أشكال متنوعة.

الهوامش:

1- ينظر: أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1 2007، ص 11.

2- ينظر: م ن، ص ص: 11-12.

3- ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ص18.

4- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، د.ت، ص 321، نقلا عن: Todorov, introduction to poétics, p 24

5- Voir :Tezfetan Todoeov, Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique, suivi d'écrits de cercle de Bakhtine, édition de seuil, 1981, p 41.

* – اللا نصوص: هي النصوص غير الأدبية كالكلام اليومي، والرموز والإشارات التاريخية، وبعض الأقوال المأثورة،...

6- ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته، في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص ص 40-41.

7- م ن، ص ص :41-42.

8- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط 1،1979، ص 251 وما بعدها.

9- ينظر: م ن، ص ص: 96-97.

10- ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص ص: 28-29.

11- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 361.

12- ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته، في الشعر الجزائري المعاصر، ص 96.

13- سورة البقرة، الآية 256.

14- ينظر: عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، منشورات ثالة، الجزائر، ط 1 2007، ص 5.

15- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف القاهرة، د.ت، ص ص: 237-238.

16- ينظر: أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة، ص 50.

17- سورة القيامة، الآية 29.
18- ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، المجلد 6، ط 34، 1425 هـ /2004 م، ص 2772.
19- سورة القيامة، الآية 29.
20- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، ص 249.
21- سورة الحجرات، الآية 13.
22- سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، المجلد 6، ص 3348.
23- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، ص 261.
24- ينظر: أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة، ص 54.
25- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، ص 180.
26- سورة يوسف، الآية 17.
27- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، ص 95.
28- م ن، ص 289.
29- سورة المائدة، الآيات: من 27 إلى 31.
30- ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، المجلد 2، ص877.
31- ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته، في الشعر الجزائري المعاصر، ص 186.
32- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، ص 289.
33- م ن، ص162.
34- م ن، ص 163.
35- سورة النساء، الآية 129.
36- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 269.
37- ينظر: أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة، ص ص: 61-62.
38- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، ص 247.
39- سورة هود، الآية 18.
40- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، ص 179.
41- سورة آل عمران، الآية 7.
42- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرية، ص 157.
43- م ن، ص ص: 299-300.
44- م ن، ص 300.

الرواية وأشكال الكتابة عن الذات

اعترافات تام سيتي 2039 "أنموذجا"

أ. سامية داودي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

أول ما يمكن إدراجه كخصوصية بارزة في رواية "اعترافات تام سيتي 2039" لعز الدين ميهوبي ترتبط بالموضوع كونها تناولت موقفا فرنسيا من الاستعمار الفرنسي وكشفت عن مشاعر جزائري التحق بالجيش الفرنسي بعيدا عن الثنائيات التي تطبع أحكامنا (وطني، خائن، مؤيد، معارض...) ويحدد الكاتب طبيعة نصه في صفحة العنوان: اعترافات تام سيتي 2039 (رواية) يتعلق الأمر إذن بأخبار منطقة جغرافية وأحوال أناس في شكل تخييلي جذاب.

1- عتبة النص: العنوان

العنوان مكون نصي مهم في تشكيل الدلالة وإثراء المعنى ومفتاح ضروري لسبر أغوار النص والتوغل في دهاليزه الممتدة، وهو عبارة عن نظام دلالي سيميولوجي يسهم في فك غموض النص وصفا وشرحا وتأويلا و يحمل في طياته قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية.

يندرج العنوان ضمن النص الموازي (Paratexte) الذي يضم العناوين الرئيسة والعناوين الفرعية والمقدمات والحواشي والصور وكلمات الناشر والإهداءات... وتنبثق أهمية العنوان من كونه أول مؤشر يدخل في علاقة مع المتلقي فيثير فيه نوعا من الإغراء والفضول المعرفي، وعلى أيّ حال فالعنوان هو الذي يسم النص فيصفه ويعينه ويثبته ويعلن مشروعيته القرائية.

يتناول الباحثون عناصر العنوان وهي على العموم ثلاثة:

- العنوان (أو العنوان الرئيسي titre) ويقدم ليو هويك (Leo Hoek) تعريفا للعنوان وهو "مجموعة من العلامات اللسانية، كلمات وجمل، وحتى نصوص قد تظهر على رأس العنوان لتدل عليه وتعينه ولتجذب جمهوره المستهدف"[1]. تحمل روايتنا عنوانا يحيل إلى شكل من الأشكال السيرية (اعترافات) ويتضمن اسم مكان (تام سيتي) وزمن المستقبل (2039).
- العنوان الفرعي (Sous-titre): وهو عنوان مفسر للعنوان الرئيسي وقد اعتمده الكاتب الجزائري واسيني الأعرج في روايات كثيرة*، وتتشكل رواية عز الدين ميهوبي من ثلاثة أجزاء تنفرد بعناوين فرعية مختلفة وهي: تين أمود وعين الزانة وأسكرام ويجمعها عنوان فوقي واحد (sur-titre) وهو عنوان المجموعة: "اعترافات تام سيتي 2039".
- المؤشر الجنسي (Indication générique): وهو المحدد لطبيعة الكتاب[2] (رواية، قصص، تاريخ، مذكرات، يوميات...). ونجد في أسفل صفحة الغلاف للرواية كلمة (رواية) التي تعرف بجنس العمل وتحدد هويته وتكرس انتماءه إلى الكتابة الروائية.

يمارس عنوان الرواية وظيفة معرفية* حيث يوجه سلوك القارئ ويبرمج مسبقا طريقة تلقي النص، وتستشف في عباراته رغبة لحمل القارئ على الاعتقاد بأنه مقبل على قراءة اعترافات حقيقية، وهو عنوان لا يخلو من إثارة.

يتكون عنوان كتابنا من جملة اسمية تحتوي على الكلمات التالية:

- اعترافات: وهو شكل من أشكال الكتابة عن الذات (écriture de soi) التي تعرف بأسماء كثيرة، نذكر منها: الأدب الشخصي والأشكال السيرية والكتابة عن الأنا، ويمكن للإنسان أن يعبر عن تجاربه الشخصية بأشكال مختلفة وأي شكل يتبناه يحتم عليه إعادة تشخيص حياته وتشغيل ذاكرته بشكل مغاير، هناك السيرة الذاتية (L'autobiographie)

والمذكرات (Le journal intime) واليوميات الخاصة (Les mémoires) والاعترافات (Les confessions) وفيها يعترف الانسان بما اقترفه من ذنوب على نحو اعتراف القديس أغسطين (Saint Augustin) للاجاس بضعفه الفطري لتحمل مهمة القساوسة أو اعتراف جان جاك روسو (J.J. Rausseau) بنزواته وإهماله لأبنائه. والغاية الأولى من الاعترافات هي الإدانة الذاتية والإشادة بالرحمة الإلهية والمصارحة بالتحول الجوهري في الحياة الشخصية.

ويشير الباحثون العرب (جاسم الصغير وشاكر لعيبي وغيرهما) إلى ظاهرة غياب أدب الاعترافات في الثقافة العربية ومرد ذلك إلى عوامل عديدة منها أنه يحتاج إلى إقدام كبير من قبل الأديب لمواجهة الآخرين، إضافة إلى الأسباب السياسية والاجتماعية والتحفظات الأيديولوجية... وقد سمح أدب الاعتراف للشخصية الحكائية في رواية "اعترافات تام سيتي 2039" بالبوح عمّا يجول في أعماق نفسها وتنقيتها عمّا علق بها من التباسات الماضي.

- تام سيتي*: وهو اسم مكان مركب من: كلمة تام من تامنغست وهي مكان معلوم، منطقة من مناطق الصحراء لها في الذاكرة الجماعية معان عدة تجمع بين الواقعي والأسطوري وجاءت عبارتا "تين أمود**" وأسكرام*** في العنوانين الفرعيين للجزأين الأول والثالث للتأكيد على أنّ مسرح الأحداث هو أقصى منطقة في جنوب الجزائر.

وكلمة سيتي (city أو cité) التي تعني بيئة عصرية لمجموعة فريدة من مفاهيم التسوق والترفيه على نحو ما نجده في مناطق عديدة من العالم شرقا وغربا، ولعل إيراد اسم علم في العنوان هدفه بالأساس تحقيق الوظيفة التنبيهية.

- 2039: يخبرنا هذا التاريخ أن المعلومات التي يقدمها السرد لا تتصف باليقينية، فهي عبارة عن احتمالات أو توقعات مؤكدة أو غير مؤكدة حول مصير تامنغست في سنة 2039 وبهذا تكون الاعترافات هي اعترافات مكان في

سنة 2039 بعد فترة زمنية يتم فيها انتزاع الملامح المميزة لتامنغست وتصبح مدينة عصرية بلا هوية خاصة.

2- **اعترافات مكان:**

تستثمر الرواية أسلوب الاعترافات ولغة البوح بما يعتمل في الذات من هواجس وتصورات بانية بذلك أفقها الجمالي على أساس كتابة روائية تصغي إلى نبض الإنسان وصراعاته. ومنذ البدء يدخل النص في إعلان هويته وفحوى قوله، إنّ الأمر يتعلق بتوقعات مبنية على معايشة موقف معين وتحليل معطيات واقع أكيد.

يمثل المكان محورا أساسيا* من المحاور التي تدور حولها نظرية الرواية ويدل في النقد البنيوي على مفهوم محدد هو المكان اللفظي المتخيل، وقد ميز الباحثون بين المكان الطبيعي (الواقعي) والمكان الروائي الذي نجده على امتداد الخط السردي، في اللغة، في التركيب، في حركة الشخصيات وفي الإقناع الجمالي لبنية النص السردي. إنّ الفضاء في الرواية هو "مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث..."(3) وبهذا يكون المكان شديد الارتباط بالمكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات...

لقد لجأ الكاتب عز الدين ميهوبي إلى تسمية بعض الأمكنة الروائية بأسماء حقيقية تدل في الواقع على أمكنة معينة معروفة (تامنغست، البليدة الولايات المتحدة، العراق، تركيا، جانت، أسكرام، أميان، فرنسا، عين الزانة، سوق أهراس، رقان...) سعيا منه بذلك إلى إيهام القارئ بمصداقية الأحداث وواقعية المجتمع الروائية. فقد كان المكان ولا يزال يلعب دورا مهما في تكوين هوية الكيان الجماعي وفي التعبير عن المقومات الثقافية، هذا بالإضافة إلى أنّ للمكان بعدا إيديولوجيا تبرزه قصدية توظيف فضاءات دون أخرى في لحظات معينة من المسار السردي وتحريك دلالات قائمة في الواقع الاجتماعي والثقافي والرمزي(4). وتمثل تامنغست فضاء الهوية بامتياز، فهي منطلق النص

ومنتهاه، يقول السارد: "هكذا تحولت تامنغست إلى تام سيتي لتدخل قاموس المدن الأكثر استقطابا لرأس المال ورجال الأعمال"[5]، ويضيف: "ثلاثة أرباع السياح الذين يفدون إلى الصحراء الأهقار يقصدون أسكرام المكان الأفضل لمشاهدة شروق وغروب الشمس"[6] ويأخذون الصور التذكارية للتوارق ويستمتعون برقصة السبيبة[7]. يبحث السائح الأوروبي عن الجمال الطبيعي والغرابة والمتعة في المناطق البعيدة، وقد كانت إفريقيا، بعاداتها وتقاليدها ومناظرها لفترة زمنية طويلة موضوع كتب أوروبية كثيرة (قصص، مذكرات دفاتر) تناولت الغريب وغير المألوف والعجيب في سلوك الإفريقي ووصفت جمال الرمال الذهبية وواحات النخيل ونقلت سحر الحياة البدائية والطبيعية المتوحشة.

ويمكن اعتبار المتن الروائي بمثابة جواب على التطلع السابق المعلن عنه في العنوان، فمن خلاله يتحول استشرافه إلى واقع ملموس يشهد بأن الاستباق الزمني قد حقق غايته لكشف المخبوء واستطلاع الآتي عبر الانتقال التدريجي بالتطلع، من المحتمل إلى الممكن على النحو الآتي:

اهتمام الزوار بأسكرام ← كثرة الرحلات إلى تامنغست ← بناء الفنادق لاستقبال السياح ← استثمار رؤوس أموال الأجانب ← تغير مظاهر الحياة في المنطقة ← اختفاء تامنغست ← ظهور تام سيتي...

وهنا يكون الاستشراف المضمن في العنوان توقعا لما سيأتي، وفي الصفحات التالية سوف يحصل ما تنبأ به العنوان من تحولات في المنطقة.

3- اعترافات شخصيات:

تتضمن الرواية في جزئها الأول "تين أمود" وقائع قصة صالح النار ولد النازا رجل المطافئ الذي يقضي العمر كله بين الحرائق والنيران والأنقاض والفيضانات، و يسستهل السارد- البطل سرده بالمقطع الآتي:"لن أكسب شيئا إن كنت كاذبا كما أنني لن أكسب شيئا إن كنت صادقا، سأقول شيئا من الحقيقة كما شأن أولئك الذين يقسمون في المحاكم، فأنا قررت أن أعترف

بشيء من سيرة مختلفة"[8]. ويصرح صالح بأفكاره: "أنا لم أصدق أن رجلا (أسامة بن لادن) ظلّ يختبئ في غار يفعل ما تعجز عنه دول تمتلك السلاح النووي والمخابرات القادرة على كشف مكان الإبرة في قاع المحيط"[9]، ويقول: "لم أعد أثق في أحزاب الجزائر لأنها بعد أربعين عاما لم تغادر شوارع زيغود وديدوش وحسيبة"[10]، ويفضح واقعه:"نحن التوارق لسنا كتلا صخرية يزورنا الناس من كل الأمم ويأخذون مع جمالنا الصور التذكارية ويستمتعون برقصة السبيبة"[11]، ويصف ظاهرة الحراقة :"يمارسها شباب من بلاد الساحل والصحراء، حين يقدمون على ركوب المخاطر في قوارب الموت لبلوغ شواطئ أوروبا"[12]. ويكشف عن شكوكه: "كنت ألوم نفسي أحيانا لماذا ليست لي امرأة مثل كل الناس وأولاد وأقارب يزورونني؟"[13]، ويضيف: "ولا أعرف لماذا أهرب من منال ابنة خالي التي تتردد علي باستمرار؟"[14]، وسرعان ما تتبدد قصة صالح لتحل محلها قصة أبيه الذي تزوج فاتيما التارقية وارتبط بكريستينا السائحة الهولندية وقضى ما يربو عن الخمس عشرة سنة سائق سيارة أجرة لا يهتم بتعليم أبنائه[15]، وقصة الحاج أساأق باجودا إمام مدينة تام سيتي الذي تقول عنه امرأة مسنة: "منافق له ست نساء وأحد عشر طفلا ويعد الناس بالجنة"[16]، وقصة تين أمود المرأة التي أحبها صالح: "فتاة سمراء ذات جمال ترقي لافت"[17] ممرضة في النهار وراقصة في الليل، وقصة أهتيغال (أخ تين أمود) الذي نشأ في دار تيداوين لرعاية الأطفال بعيدا عن دفء الأمومة وقرر الإقامة بطرابلس لمزاولة دراسته في الطيران. وتنتهي رواية "اعترافات تام سيتي 2039 – تين أمود" بالنار التي تأكل أجنحة أسكرام بالاس وموت الفرنسي أنطوان مالو وهو أستاذ موسيقى فرنسي متقاعد يبلغ من العمر 79 عاما، وعثور صالح على دفتر بجانب الرجل الأنيق. وينهض السرد أيضا بضمير المتكلم في رواية "اعترافات تام سيتي: عين الزانة" ويضفي حميمية بالغة على السرد نلمسها منذ الصفحة الأولى حيث نلتقي ثانية مع سارد "تين أمود" ليواصل حديثه عن

الحريق والجرحى والموتى ثم يختفي بشكل نهائي ويترك مكانه لسارد آخر هو صاحب المخطوط أنطوان مالو.

يأخذ النص في جزئه الثاني: "عين الزانة" بيد القارئ رويدا رويدا ليطلعه على ما في جعبته من حكايات عن أناس عرفهم وعايشهم، فنتعرّف إلى أنطوان مالو ثم إلى كاترين وماري روز وجان بيير وأوليفي مالو، ونطل على واقع المحكومين بالإعدام أمثال والد مخلوف وصالح القبائلي الذين جعلتهم فرنسا "حيوانات تجارب في أن أيكر القريبة من تامنراست"[18]. وندخل إلى عالم البشير "كنت وحشا لا أعرف غير الأذى... وكنت دائما أرى فرنسا في الأرض مثلما أرى الله في السماء... أحرقت البيوت ونفيت الرجال وأدخلت الأبرياء السجن... ليتني لم أخن الأرض التي تحتضن اليوم عظام أبي وأمي وابني سليمان"[19].

ويتعين السارد بضمير المتكلم أو كما يقال بضمير التجربة* ويظهر بصفته بطل حكيه (auto diégétique) حسب اصطلاحية جيرار جينيت يستأثر بسلطة السرد حينا ويترك الكلمة لشخصيات أخرى أحيانا كثيرة. وتقتحم الاعترافات البرنامج السردي وتتحدد البداية من: "إسمي أنطوان مالو ولدت في 12 ديسمبر 1953 بمدينة أميان بفرنسا..."[20].

وسرد المتكلم* يوهم بتماهي صوت السارد في النص مع صوت المؤلف الحقيقي في الواقع، كما يوهم بواقعية التجربة وحقيقية الشخصيات، وفي هذه الصيغة لا يكون السارد خارج العالم الروائي كما هو الشأن بالنسبة إلى ضمير الغائب، بل شخصية مركزية فيه أو شخصية مشاركة في صنع أحداثه.

والضمائر في الرواية هي ضمائر مركبة يقول بوتور، مثلا ضمير السرد أنا (Je) في الواقع مركب من ضميرين "أنا" و"هو"، وكل سرد – يضيف جيرار جنيت – هو بطبعه مصنوع ضمنيا بضمير المتكلم[21].

وتكشف الاعترافات عن الجانب الخفي في أنطوان وأوليفي والبشير ويعود ذلك إلى حالة الصدق المفترضة مع النفس عند الكتابة وتلك الشفافية عند

تسجيل الأحاسيس. وتتخلل الرواية أشعار ورسائل تحمل حقائق دفينة وأحاسيس مجهولة.

ويعترف جد أنطوان: "جدك كان عميلا للألمان في الحرب العالمية الثانية ولم يكن ذلك بهدف المال أو الرغبة في نيل مقاصد... ولكنني اعتقدت أنني أخدم فرنسا..."[22].

ويقول البشير: "فهذه الجزائر تعتبرنا خونة. وهذه فرنسا تقبلنا على مضض"[23].

ويقر أنطوان أنّ أباه "ليس بريئا. هو شاعر في الليل إنما يستخدم الرصاص في النهار. ماذا فعلت بهم فرنسا. سأفضحها"[24]، ذنوب فرنسا "كثيرة... ولا تكفي بحار الدنيا لتمحو دماء عشرات السنين"[25]، لقد كره أنطوان بلده ويقول: "البلد الذي جعل جدي خائنا وعمي جوليان معطوب حرب وأنت دفنت المنفى البعيد"[26]، وهنا يفصل أنطوان مالو فرنسا عن ساكنيها، فرنسا هي المجرمة وأبناؤها هم ضحايا تماما مثل الجزائريين، وهل يتساوى المستعمِر مع المستعمَر؟، وتبقى وجهة نظر مهمة لفرنسي يتنكر لفرنسا التي جعلت من فتيانها "نابوليونات صغيرة تحفر تاريخها بمخالب الدم"[27].

وكما نلاحظ فإن شخصيات الرواية تتداول على الكلمة: أنطوان جنيت – الجد – البشير – مخلوف، وهو الأمر الذي عمل على تكسير حصانة السارد أو لنقل إنّه يفكك مركزيته، فليس هناك سارد يحتكر سلطة الكلام أو يمتلك القدرة على معرفة كل شيء، ويخترق كل الحجب وينفذ إلى الأعماق ويتواجد في كل الأماكن، بل هناك شخصيات ساردة تشغل كل منها حيزا مهما من المساحة الكلامية للرواية، فكل شخصية تملك صوتها الخاص داخل النص وهي في حالة علاقة مستمرة بالشخصيات الأخرى وهكذا هو نمط رواية الأصوات، فهو يتسم بالقدرة على تصوير فكرة الغير مع الحفاظ على قيمها

الدلالية كما يعمد إلى الابتعاد عن المركز متجها نحو المحيط أي باتجاه الأصوات السردية المتعددة*.

ويمكن القول أخيرا إن رواية "تام سيتي 2039: تين أمود – عين الزانة" لا تقدم أجوبة جاهزة عن الجدل التاريخي بل تقدم أسئلة عن المصير الصعب الذي يعيشه الإنسان في حضور الواقع المأساوي ومشاعر الكراهية والبغض.

الهوامش

1- ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط 1، بيروت والجزائر، 2008، ص 67.

* نذكر على سبيل المثال رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "(رمل الماية) وورواية "طوق الياسمين" (رسائل في الشوق والضبابة والحنين)...

2- voir Gerard Genette, Seuils, Eds du seuil, Paris, 1987, P 98.

* ويرى جنيت أن وظائف العنوان هي:

- التعيين désignation
- تحديد المضمون indication du contenu
- إغراء الجمهور séduction du publique

Voir : Gérard Genette : Seuils, P 80-97.

* تام سيتي هي تامنغست (تام من تامنغست +سيتي city) بتصريح السارد "هكذا تحولت تامنغست إلى تام سيتي..."، عز الدين ميهوبي: اعترافات تام سيتي 1–تين أمود، ص 45.

** تين أمود كلمة ترقية (لغة أهل المنطقة) ومعناها "صاحبة الصلاة" أو"كثيرة الصلاة"، المصدر نفسه، ص 53.

*** وأسكرام كذلك مكان طبيعي رائع يقع في تامنغست ويقصده الآلاف من الزوار الأجانب سنويا لمشاهدة شروق الشمس وغروبها.

* لم يهتم النقاد كثيرا بهذا المكون بادئ الأمر، وكان يمثل مجرد خلفية للأحداث والشخصيات ولكنهم بدأوا في السبعينيات يتناولونه على نحو مختلف. ولعل أعمال غاستون باشلار ويوري لوتمان هي أكثرها حرصا على تقديم التصورات النظرية والإجراءات النقدية للمكان الروائي الذي يتحول إلى مكوّن جوهري منفصل عن مفهومه القديم كديكور.

3- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط 2، الرباط-بيروت، 2009، ص 31.

4- ينظر حسين نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء-بيروت 2000، ص 48.

5- عز الدين ميهوبي: اعترافات تام سيتي 2039، ص 45.

6- المصدر نفسه، ص 49.

7- المصدر نفسه، ص 45.

8- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

9- المصدر نفسه، ص 8.

10- المصدر نفسه، ص 157.

11- المصدر نفسه، ص 45.

12- المصدر نفسه، ص 143.

13- المصدر نفسه، ص 152.

14- المصدر نفسه، ص 152.

15-اعترافات تام سيتي 2039: تين أمود، ص 12.

16- المصدر نفسه، ص 34-35.

17- المصدر نفسه، ص 50.

18- اعترافات تام سيتي 2039: عين الزانة، ص 133.

19- المصدر نفسه، ص 191.

* ضمير أنا يدل على الطبيعة الاتحادية بين شخصية السارد والبطل فهما شخص واحد، كما يحيل على الذات مباشرة ويستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعرف بها ويكشف عن نواياها بحق ويقدمها كما هي لا كما ينبغي أن تكون.

20-اعترافات تام سيتي 2039: عين الزانة، ص 8.

* وقد ميز الباحثون بين سرد المتكلم وسرد الغائب الذي يسم الرواية الكلاسيكية على وجه الخصوص – دون أن يقف عندها – ويكون فيه السارد كلي المعرفة مهيمنا، خارج نطاق الحكي يقف وراء الأحداث والشخصيات ويوجهها من بعيد نحو مصائرها. وسرد المخاطب وأي سرد يضع بطله في صورة ضمير المخاطب قد يصعب التمييز بين البطل المروي عليه والقارئ الفعلي أو الضمني في هذه الصيغة.

21- ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد المعتصم وعبد الجليل الآزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط 3، الجزائر، 2003، ص 255.

22- اعترافات تام سيتي 2039: عين الزانة، ص 67.

23- المصدر نفسه، ص 120.

24- المصدر نفسه، ص 174.

25- المصدر نفسه، ص 193.

26- المصدر نفسه، ص 180.

27- المصدر نفسه، ص 180.

* لقد أصبحت الرواية منذ القرن التاسع عشر، شكلا لتعدد الأصوات واللغات وتنوع الملفوظات وصراع المواقف الأيديولوجية.

ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، ط 1، القاهرة، 1987، ص 1.



اعترافات تام سيتي 2

قراءة في الأعلام والأرقام

أ/سليماني مسعودة

جامعة تيزي وزو

تحمل الرواية مع حبكتها واختلاف شخصياتها وتأثيرها الجمالي لغةً وبياناً رسالةً أو قيمة يريد الكاتب رسوخها في ذهن القارئ، بغية تغيير فكرة أو توجيهه في اتخاذ موقف إزاء قضية ما، أو تغيير سلوك معين قد اعتاد عليه ويعمد الكاتب إلى اتخاذ كل الوسائل من أجل تحقيق هذا الهدف، ولعل من بين هذه الوسائل المواقف التي تتخذها الشخصيات وحتى الصفات التي وُصفت بها هذه الأخيرة. ونقصد بالشخصية هنا الشخص الفيزيائي الموجود في الواقع أي كما قال بذلك المنهج النقدي الاجتماعي. أما الأوصاف المقصودة بالدراسة فهي الأوصاف السلوكية والأخلاقية دون الأوصاف الفيزيائية والنفسية.

إن رواية "اعترافات تام سيتي2" لعزّ الدين ميهوبي مخطوط للمُتوَّفَى "أنطوان مالو" سجّل فيه صاحبُه أشياءَ عن حياته بدءًا من السابعة عشرة إلى آخر عمره وهو الذي عاش أزيد من ثمانين عاما. كان ابنا لجندي فرنسي قُتل بالجزائر إبّان الثورة ودفن فيها. رحلة أنطوان للبحث عن قبر أبيه رحلة لاكتشاف حقائق تعلقت بمحاربة الجزائر للاستعمار الفرنسي، التي طالما كانت غامضة عنده أو بالأحرى مزيفة فهو ابن وحفيد جنديين فرنسيين اعتزا كثيرا بالحرب وخدمة وطنهما فرنسا.

تعددت الشخصيات التي التقاها أنطوان مالو، فإلى أي مدى كان وصف الكاتب لها خادما لدورها في الرواية؟ موضّحا بعض جوانب الثورة؟ محققا للتأثير المطلوب؟ وبعيدا عن السطحية والتناقض؟ للإجابة عن هذه الأسئلة

تمحورت الدراسة حول ثلاث شخصيات اختلفت من حيث موقفها أو نظرتها إلى الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي. مع العلم أن الرواية من أدب الاعترافات، وقد جاءت في خضم مطالبة الجزائر فرنسا بحقوقها المتعلقة بالجرائم المقترفة في حق الجزائريين إبّان الاستعمار، ولعلّ أبسط هذه الحقوق هو الاعتراف. وهذه الشخصيات هي:

1/"جان بيار مالو": جندي فرنسي قُتل على أيدي الثوار بالجزائر ودُفن فيها.

2/"البشير": قائد لمجموعة من الجزائريين الخونة أمثاله، والعاملين لصالح الجيش الفرنسي.

3/"أبومخلوف": من مجاهدي جبهة التحرير الوطني، صدر في حقه الحكم بالإعدام نتيجة نشاطه الفدائي مع الثوار لكن الحكم لم ينفّذ فشهد الاستقلال.

وُصف جان بيار بكل ما هو إيجابي كالبطولة والوفاء والشرف والعظمة والطيبة والصدق والحنان والإخلاص والبرّ بالوالدين، بالإضافة إلى كونه شاعرا رومانسيا.

وما يأتي أمثلة عن ذلك:

ص15) إنّ العمل بالصحراء بقدر ما هو شاق فإنه يبعث في أمثالي الاعتزاز بخدمة بلده وشعبه.

ص51) شاعر الصحراء.

ص56) عاش جان بيار البطل.

ص56) عاش جان بيار الشاعر.

ص56) لم يكن رجلا عاديا بل كان واحدا من عظماء فرنسا.

ص59) جان بيار الذي رفعت له أميان القبعات.

ص78) تعرف أنك كنت أشرف من أبيك.

ص78) متَّ بعيدا يا أبي ولم تُقم لك جنازة العظماء.

ص99)..كان طيبا.

ص103) كم أنت عظيم يا أبي عندما تواجه الموت.

104) كنا نحبه لأنه كان صادقا.

180) ...وأنت الشاعر الرقيق.

يظهر لقارئ الرواية أن الكاتب أراد القول بأن الجنود الفرنسيين المستعمرين للجزائر قد عانَوا أيضا مرارة فراق أهلهم وأزواجهم وأولادهم ووطنهم، ووجدوا أنفسهم في ويلات الحرب ومشقّات الصحراء. وأنهم فعلوا ذلك ليس لتدني أخلاقهم ونيتهم في سلب الآخرين وطنهم وحياتهم وأمنهم، بل فعلوا ما فعلوه حبا لوطنهم فرنسا، وانبعاثا من شجاعتهم وبطولتهم ولمَ لا عظمتهم. وأنه كان منهم الطيب والصادق والحنون ولمَ لا الشاعر الرومانسي صاحب الحس المرهف والقلب المحب لكل ما هو نظيف وجميل.

ولسنا هنا بصدد إثبات هذا الأمر أو تفنيده، ولا سيما لما تعلّق الأمر بمُنجَزٍ أدبي يصعب فيه الحديث عن مصطلح "الحقيقة"، حتى وإن تعلّق الأمر بقضية تاريخية شهد الكثير وقائعها وملابساتها.

لكننا نسأل هنا لمَ لم يذكر الكاتب طيلة حديثه عن جان بيار الجندي المستعمر ما فعله وأمثاله في الجزائر من تقتيل وتعذيب وظلم وانتهاك للحرمات واكتفى بالنظر إليه بعين فرنسية وبتصويره كشخصية إيجابية فقط. إلى حد مبالغ فيه أحيانا، كأن يتعرض هذا الجندي إلى الصفع من امرأة جزائرية **ظنت خطأً** أنه كان يريد معاكستها، مما أدى إلى التفاف الجمع حولهما، لكنه لم يفعل شيئا والسبب في ذلك أنه كان طيبا!!! (ينظر ص99). ولم يستدرك الكاتب الأمر إلى أن وصل إلى ص180 على لسان الابن أنطوان بعبارات ثلاث فقط، جاءت وذهبت دون أن تترك أثرا وهي: (تكتب شعرا بالليل وتطلق رصاصا بالنهار، جئتم من بعيد لتنشروا بينهم الفجيعة، أبي الذي يحاور الناس بالرصاص)، فلم يستوفِ الأمر حقه بإظهار الجوانب السلبية من الشخصية بصورة أكثر تفصيلا وعمقا.

أمّا عن البشير وهو الخائن أو "الحركي" كما ورد في الرواية، وكما يسميه الجزائريون بالتعبير العامي فقد أسهب الكاتب في وصفه بصفات سلوكية وأخرى أخلاقية، والملاحظ مما يأتي أنها صفات إيجابية في الأغلب ومنها:

أ-الروح المرحة:

ص90) روحك مرحة.

اللطافة:

ص90) كان البشير ينظر إلي ويبتسم، ثم يحرك رأسه بلطف يمينا ويسارا.

ج- الكرم:

ص) لنتفق أولا ، تقضي الليلة عندي، وتأكل من يدَي فاطمة وأحكي لك قصة جان بيار.

د- الصدق والأمانة:

ص97) لم أعرفك قبل الحرب..لكني أحببتك وقت الحرب لأنك صادق ولم أجد إنسانا أأتمنه علي وعلى تاريخي سواك.

ص108) لم أحاول فتح الكيس لأعرف ما بداخله .إنها أمانة.

هـ- الوفاء:

ص98) ...أنت وفيّ جدا.

ص119) شيء واحد أقوله لك أيها الرجل، لم يخطئ أبي عندما قال عنك إنك وفي.

و- احتقار المرأة (وهي صفة مشتركة عند جميع الجزائريين في نظر البشير):

ص92) المرأة لا تختلف عن البضاعة يا ابن صديقي، تباع وتشترى في السوق.

و- الطيبة:

ص101) وأما حافظ الرسالة فهو البشير الطيب جدا.

ي- التديّن:

ص109) استلقيت على السرير بينما كان عدد من جنودي الجزائريين يصلون العشاء جماعة، أنا لم أكن أصلي حينها.

ص190) اللحظة التي عرفت فيها الخيانة كانت عندما قصدت مكة للحج.

ونسأل هنا لمَ حرص الكاتب على ذكر بعض الصفات التي تظهر في جوّ من التناقض، ولا سيما عندما تعلّق الأمر بالأمانة والوفاء. فهاهو البشير الذي خان شعبه ووطنه وانتماءه وانتمى إلى قتلة بني جلدته ومعذّبيهم وسالبي حرياتهم وشرفهم وأمنهم، يظهر بتصوير من الكاتب كشخصية وفية وأمينة جدا. كيف لا وهو الذي حفظ كيسا يحوي رسائلَ وصورا شخصية لجندي فرنسي ائتمنه علية قبيل وفاته مدة أربعة عشر عاما. ولم يحاول أبدا فتح الكيس ليعرف فقط ما بداخله لأنها كما قال أمانة !!! وقام بالبحث عن ابن الجندي المتوفَى بعد مرور هذا الزمن الطويل بطلب من الوالد وسلّمه الكيس.

وما يُلفت الانتباه أيضا هو أنّ الكاتب لم يذكر شيئا مما قام به البشير وأمثاله من الخونة في أبناء شعبهم من اضطهاد وظلم وقتل وتعذيب وترويع وغيرها مما كان من شأنه كشف الجوانب السيئة من الشخصية، ولكنّ الأمر لم يكن فبدت معالجة القضية كثيرة السطحية.

كما أثار تساؤلاتِنا واستغرابَنا في آنٍ معاً ذكر الكاتب بأن الجزائريين الخونة "الحركة" العاملين تحت إمرة البشير كانوا يصلّون العشاء جماعة في الثكنات العسكرية الفرنسية. فهل أراد الكاتب هنا القول بفصل الدين عن القضايا الوطنية؟ وأنه لا تناقض في أن يكون الواحد منا مسلما متدينا يحرص على القيام بفرائضه الدينية، وفي الوقت نفسه خائنا، قاتلا، ظالما؟ !!!

أمّا عن أبي مخلوف وهو المجاهد الثائر الذي شهد الاستقلال رغم إصدار حكم الإعدام في حقه من قبل الحكومة الفرنسية، فقد اكتفى الكاتب بذكر صفة سلوكية واحدة له فقط بقوله في ص 132: "لقد صار عصبيا لا يمكن إقناعه بشيء، وينفعل باستمرار". ولم يذكر الكاتب سبب هذا التغيُّر، فعبارة "لقد صار" تدل على أنه لم يكن في بداية الأمر على هذا الحال. ويبدو أن السبب في هذا السلوك الانفعالي الجديد حسب تسلسل الأحداث هو التأثر بالإشعاع النووي الناتج عن تفجير فرنسا قنبلة نووية في منطقة إن إيكر في أفريل 1961.

هذا عن الأعلام أمّا عن الأرقام والمتمثلة في التواريخ والأعمار فهي كثيرة في الرواية وتشكّل شبكة معقدة لكثرة الإحالات بينها. إذ تكثر التواريخ في

أدب الكتابة السيرذاتية كاليوميات والمذكرات والاعترافات لذا ستكون الدراسة فكّا لهذه الشبكة ومحاولةً لمعرفة مدى سلامتها من التضارب.

عدد التواريخ في الرواية واحد وستون (61) تاريخا مندرجة تحت نوعين:

النوع الأول: تواريخ سابقة لزمن كتابة الرواية (2008) وينقسم هذا النوع بدوره إلى قسمين:

أ- تواريخ متعلقة بالسيرة الذاتية لشخصيات حكائية غير موجودة في الواقع، كتاريخ ميلادها وزواجها ووفاتها ولقائها ببعضها البعض...إلخ.

ب- تواريخ صحيحة متعلقة بوقائع حقيقية:

- تفجير إن إيكر عام 1961.
- تفجيرات نيويورك في 11 سبتمبر 2001.
- الحرب بين إسرائيل وحزب الله في صيف 2006.

النوع الثاني: تواريخ لم تحن بعد زمنَ كتابة الرواية:

- اعترافات تام سيتي 2039.
- 1 يناير 2040.
- صدرت لي موسوعة عن أعظم عازف للبيانو في فرنسا في العام 2030.

سنتكلم هنا عن القسم الأول من النوع الأول، أي عن التواريخ السابقة لزمن كتابة الرواية والمتعلقة بالسيرة الذاتية للشخصيات الحكائية. وهي تواريخ مختلفة من حيث تركيبها فأحيانا يذكر الكاتب التاريخ كاملا باليوم والشهر والسنة، وأحيانا أخرى يذكر الشهر والسنة فقط، أو يذكر اليوم والشهر فقط، أو السنة فقط، أو الفصل والسنة فقط (15 يونيو 1959، في أكتوبر 1952، في ربيع 1998، 14 يوليو، في آخر سبت من شهر مارس 1973، العام 1993).

وقد لاحظنا بعض الهفوات في التعامل مع هذه الأرقام وأمثلة ذلك:

1/ ❖ يقول الابن أنطوان مالو في ص 09: لا أذكر أنني أحتفظ بصورة لي مع أبي إلا مرتين، الأولى في عيد ميلادي ولم أكن جاوزت الثالثة أو الثانية قبل أن يستدعى للعمل في الجيش بالجزائر وعمري خمس سنوات.

❖ يقول الأب جان بيار مالو في رسالة له في ص100: اعلم أنك معي لا تفارقني صورتك أنا الذي رأيتك مرة واحدة.

الرسالة كُتبت عام 1959 أي لما كان عمر الابن ست سنوات. وفي الصفحتين 77، 78 يتبين أن الأب قد التقى بابنه وهو في الثالثة من عمره: "آخر العام 1956...حملت أنطوان في أحضاني" ولا إشارة في الرواية إطلاقا إلى لقاء بينهما بعد ذلك.

2/ ❖ يقول أنطوان مالو في ص82: في آخر سبت من شهر مارس (من عام 1973) وصلتني رسالة من شخص لم يذكر اسمه وذهبت بعد أسبوع"

ويقول أيضا في ص189: "في ربيع 1998 وصلتني رسالة من البشير الكانكي".

❖ يقول البشير في تلك الرسالة حسب ص 190 "ما أقوله لك في هذه الرسالة مختلف تماما عمّا سمعته مني قبل ثلاثة وعشرين عاما".

تم لقاء أنطوان مالو بالبشير وتحادثهما للمرة الأولى والأخيرة في أفريل 1973، أي في عام 1998 كان قد مرّ على هذا اللقاء خمسة وعشرون عاما وليس ثلاثة وعشرون عاما.

3/ ❖ يقول الجد أوليفيي في ص63 "...بعد نهاية الحرب، وفي العام نفسه فقدت أمي بعد إصابتها بالسل، بينما اختار أبي زوجة أخرى وأقام معها في مارسيليا، وانقطعت بيننا السبل إلى أن علمت بموته في العام 1937 دون أن أعرف السبب".

❖ يقول الجد في ص61: "ولدت يتيما"، وفي ص63: "نشأت كما قلت لك يتيما".

يظهر في ص63 أنه كان عمر الجدّ عند نهاية الحرب العالمية الأولى 25 سنة: "انخرطت في الجيش ولم يتجاوز عمري التاسعة عشرة، ولم تمض سنتان حتى وجدت نفسي على جبهة الموت، إثر اندلاع الحرب العالمية" فكيف يقول إنه قد ولد ونشأ يتيما وقد فقد أمه وعمرة 25 سنة وفقد أباه بعد ذلك بسنوات عدة.

4/ يقول أنطوان مالو في ص 81: "في مطلع خريف 1972 التحقت بكونسترفتوار الموسيقى بمدينة أميان...كنت أقدّم الحفل دائما بالجملة التالية "لروحك يا جدي التي علمتني أشياء ثلاثة..."". ويقول في ص 47: "في عيد ميلادي التاسع عشر، لم يتغيّر شيء، جدي هو جدي لا يمل الحديث عن فرنسا ومجدها".

ولد أنطوان مالو في 12 ديسمبر 1953، أي سيكون عيد ميلاده التاسع عشر في 12 ديسمبر 1972، فكيف يكون جده حيا في شتاء 1972 وميتا في مطلع خريف السنة نفسها.

05/ تبدأ ص 47 بعبارة: "في عيد ميلادي التاسع عشر"، أي في 12 ديسمبر 1972، ثم تتوالى الصفحات والأيام حتى يقول في ص53: "دعتني ماري روز إلى حضور حفل نهاية العام الدراسي كان ذلك في الأسبوع الأخير من شهر أغسطس 1972".

أي سبق شهرُ ديسمبر شهرَ أوت حسب تسلسل الأحداث في الرواية.

يبقى هذا العمل ملاحظات متفرقة، يُرجى أن يؤخَذ بها في طبعات لاحقة إن لم تجانب الصواب.

الاشتغال النصي في "عولمة الحب عولمة النار"

للشاعر عز الدين ميهوبي

د/ راوية يحياوي
جامعة تيزي وزو

تجترح كلّ محاولة قراءة للمنْجز النّصي الشّعري سؤالها الخاص، وتحاول أن تستند إلى خلفيات معرفية تؤسّس لأدوات إجرائية، تفقد صرامتها، لأنّ الوظيفة الشّعرية تتكاثف داخل النّسيج النّصي، فيتناسل هذا السّؤال الخاص إلى مجموعة من الأسئلة، التّي تعمد إلى القراءة الدّلالية التّي تقرأ النّص القراءة الأولى الاستكشافية، وفيها يغامر القارئ في التأويل الأوّل اعتمادا على الكفاءة اللّغوية والأدبيّة، ثمّ يمرّ بالقراءة الاسترجاعية التّي هي تأويل ثانٍ وتوغُّلٌ أكبر في النّص، يعتمد القارئ فيها على تذكُّر ما توصّل إليه في القراءة الأولى مع التعديل في الفهم، وكل مرّة يراجع ويقارن [1]. وعلينا أن ننتبه إلى خصوصيات النّص الشعري كمستوى أرقى من مستويات فنون القول الأخرى. إذا كان "المحتمل هو معنى خطاب بلاغي معيّن، أمّا المعنى فهو محْتمل كل خطاب. سنعتبر كلّ نصّ منظم بلاغيا نصّا محتملا" [2] فإن الخطاب الشعري هو أرْقى مُحْتمل، لأنّه يمثّل تعدّدا دلاليا لا نهائيا.

بعد أن أصدر الشاعر عز الدّين ميهوبي سنة 2002 ديوانه: "عولمة الحب عولمة النّار" عن دار أصالة، تكون تجربته الشعرية قد صقلت أدواتها، لأنّه الدّيوان السّابع بعد صدور "في البدء كان أوراس عام 1985 ثمّ "الرّباعيات" و"اللّعنة والغفران" و"النّخلة والمجداف" و"ملصقات" عام 1997، ثمّ "كاليغولا

يرسم غِرنيكا الرّايس" عام 2000. ويكون بهذا قد قدّم إلينا نصوصا تفتح مُحْتمَلها الدّلالي.

عندما نقرأ الدّيوان، فأوّل ما يصادفنا هو التنوع في بنية النّصوص، بين قصائد اطمأنّت إلى عروض الخليل، وكُتِبت بنظام الشّطرين يُفتَرض أنّها تقدّم لشعرية مألوفة، ونصوص أخرى، فلتت من التّصنيف وتبنّت الفرادة. وحين نعبر إلى قراءة أخرى نقتنع أنّ جينيالوجيا النّص الشعري لديه تتطلب القيام بحفريات خاصة، ليمكننا الولوج إلى دهاليز مستويات النّسيج النّصي، لنتوصّل إلى مكوّنات الأداء الشّعري، لذا اخترنا مغامرة تحليل الاشتغال النّصي.

1- الجهاز العنواني للدّيوان.

لقد بوّأ النّقد الغربي والعربي المعاصرين العنوان مركزا هامّا في بناء إنتاج دلالة القصائد، ويذهب روبرت شولز (ROBBERT SCHOLES) على سبيل المثال إلى أنّ العنوان هو المسهم الأوّل في خلق القصيدة، ويعلّق قائلا:"بالتّأكيد لولا عنوانها، لمَا كانت قصيدة، غير أنّ العنوان وحده لن يؤلّف النّص الشعري وليس في وسع العنوان والنّص الشعري معًا أن يخلقا قصيدة بمفردها، وإذا أُعطي القارئ العنوان، والنّص فإنّه سيُسْتحَثُّ على خلق القصيدة". [3]

اختلف الشعراء المعاصرون في تسمية عناوين دواوينهم، فمنهم الّذين يحرصون على بقاء العلاقة بين عناوين دواوينهم وبين مضمون القصائد الواردة وبين من تنتفي عندهم علاقة العنوان بموضوعات قصائدهم، فيختار عنوانه بجزافية، وقد يكون مسْتلاّ من جملة وردت في قصيدة داخل الدّيوان، وقد يكون العنوان محايدا. وبين من ينتقي عنوان إحدى قصائده عُنوانا للدّيوان فيُطلق الجزء على الكلّ، شأن ديوان "عولمة الحب عولمة النّار"، الذّي هو عنوان النّص الثاني عشر في الدّيوان، وكأنّ الشاعر – في اعتقادنا- مال إلى انتقاء

عنوان نص، يمثّل أهمّ ما في الدّيوان، على الأقلّ فيما يرتبط بالطّول، لأنّه امتدّ على مدار سبع وعشرين صفحة.

يتموقع ملفوظ العنوان – وهو مكتوب بخطّ كبير- بمعزل عن نسيج الجمل النّصية الأخرى، ويحتلّ موقعا اعتباريا متميّزا، في منتصف الصّفحة الأولى، فهو مفتاح لكتاب، أوّل ما يستلمه بصر القارئ وبصيرته فيلج إلى العالم النّصي الدّاخلي، وأضاف عنوانا فرعيّا آخر هو كلمة "شعر" ليوجّه القارئ إلى الجنس الأدبي الّذي يؤطّر الكتاب كلّه، فلا تختلط عليه الخصائص النّوعية لكلّ النّصوص الواردة. علينا أن ننتبه إلى أنه كثيرا ما يكون العنوان عتبة للدّيوان، كما أنّه يكون الدّيوان عتبة للعنوان [4].

إذا ما تأمّلنا عنوان "عولمة الحبّ عولمة النّار" في جانبه النّحوي، فهو جملتان اسميّتان بدون خبرهما، فالأولى "عولمة الحبّ" جملة اسميّة غير مكتملة الأجزاء فـ"عولمة" مبتدأ مضاف إلى "الحبّ"، والخبر يتصوره القارئ كيفما شاء، ويقدّمه الشاعر في متن القصيدة كرؤيا يشارك بها، وتعمّد إيراد المقطع في الغلاف الخلفي، يقول:

وعولمة الحبّ / أنثى تحُطّ على شفتيها الفراشات [5]

وتتكوّن الجملة الثانية "عولمة النّار" من مبتدأ ومضاف إليه، بينما الخبر محذوف، يُقدّره القارئ في حرّية، ويجد في متن القصيدة مقترح الشاعر، في قوله:

وعولمة النّار./ جدولةُ للقبور [6]

أمّا دلاليا فالشاعر جمع بين كلمة "عولمة" و"الحب" ثمّ "عولمة" و"النار". فلغويّا كلمة "عولمة" مشتقّة من "العالم" الّذي لا مفرد له، واختلفت كتب اللّغة في ذلك، بين رأي يرى أنّها مشتق من العلامة، ورأي يرى أنّها مشتق من العلْم فـ"العولمة" كالرّباعي في الشّكل، فهو يشبه (دحْرجة) المصدر، إلاّ أنّ (دحْرَجَة) رباعي منقول، أمّا (عولمة) فرباعي مختَرَع، فإنّه كما يقال "عولمة"

يقال:"تعَوْلْنا"، و"تعَوْلَمْتَ"، و"تعَوْلَمَتْ" البلاد. فكلمة "العولمة" في معناها البسيط، مشتق من العالم أي: صرنا عالميين، وتعني العالمية اتّحاد شعوب العالم في جميع النّواحي على نحو واحد، فيصبحون كمنزل واحد وعائلة واحدة، ولا يكون الاختلاف في العالم، وتتداخل كلّ الميادين من سياسة وثقافة واقتصاد واجتماع، فكلمة "العولمة" التّي أصبحت اليوم رائجة وشائعة في العلوم الاجتماعية، وتُستخدم في الأدب المعاصر، يمكننا اختزالها في "إعطاء الشيء صفة العالمية"، ولا نريد أن نعطي للكلمة أبعادها السّياسية حتى لا نحيد عن الدّراسة.

فالشاعر لم تعنه عولمة الاقتصاد، وعولمة السّياسة، والثقافة، ربط كلمة "العولمة" بـ"الحبّ"، ثمّ ربطها بـ"النّار"، ولمّا قال عولمة "الحبّ"، جعل الحبّ عالميا ملكًا للجميع، لتوحي العبارة بانتشار المحبّة، فيتفاءل المتلقي، إلاّ أنّ هذا التفاؤل يزول بعد قراءة العبارة الثانية "عولمة النّار" فقد أضاف الشاعر "عولمة" إلى "النّار"، التّي توحي بالحرب والدّمار. فـ"العولمة" التّي أرادها الشاعر مرتبطة بـ"الحب" و"النار" حينا آخر، يحاول أن يقرأ دهاليز العنف والخراب على كافة مستوياته، ويبدو هذا العنوان منطلقا علاميّا دالاّ وحلقة أساسيّة بُؤرية

واللاّفت للانتباه في هذا العنوان هو تكرار كلمة "عولمة"، أن يقول الشاعر: "عولمة الحبّ عولمة النّار"، أو يقول "عولمة الحبّ والنّار" فهما عبارتان مختلفتان نحويا، فالعنوان الأوّل يحوي جملتان، والعنوان الثاني يحوي جملة واحدة، ثمّ إنّ العنوان الأوّل بتكرار كلمة "عولمة" سيتصوّر المتلقي أنّ هذه الكلمة تشتغل دلاليا حسب الإضافة، فعندما أضيفت إلى "الحبّ" تحوي دلالاتها، وعندما أضيفت إلى النّار أصبحت تحوي دلالات متغيّرة. أمّا إذا قلنا عولمة الحبّ والنّار، فهذا العطف بين كلمة "النار' و"الحب" لن يغيّر شيئا في دلالة كلمة "عولمة". وبهذا يكون العنوان متجاوزا انعكاسه لموضوع النّص، وأن يكون مجرّد مفتاح للولوج إلى عالم النّص، ويصبح موضوعا إشكاليا يُثير عند

المتلقي حيرة وتردّدا، ويخلق لديه أفقا للانتظار [7] وبهذا يصبح نصّا مصغّرا مفتوحا على التعدد الدّلالي شأنه شأن النّص الّذي يؤطّره.

إذا ما حاولنا أن نربط هذا النّص المصغّر "عولمة الحبّ عولمة النّار" بالنّص الدّاخلي وبمضمون النّص ككلّ، علينا أن نعي التّمطيط الدّلالي، في عملية إنتاج النّص ونعني بالتمطيط، تحويل الدّليل الواحد إلى عدّة دلائل، وهذا معناه اشتقاق مقطوعة لفظية من كلمة (نواة)، وتملكان السّمات المميّزة نفسها [8].

يمتدّ النّص المطوّل على سبع وعشرين صفحة، تختزله بؤرة دلالية هي: الشاعر يروي كثرة الموتى، مارا من مكان إلى آخر، في البدء نذر وجوده للشّعر "أتنفّس من رئة الكلمات"، ويمشي ليروي كلّ ما رأى، وما رآه كان عبارة عن مسلسل من الجنازات "وطني ساحة للجنازات والأضرحة".

يبدأ مسلسل الموت من الصّفحة الثالثة من "شارع الشهداء" يقول:

لم يكن "شارع الشهداء" طويلا/ كما كان قبل مجيء صديقي/ الذي قال شعرا وماتْ [9].

يواصل الشاعر مشيه، إلى أن يجد أباه جالسًا، يتسلّى بفظاعة الأحداث الواردة في الجريدة، عن أحداث سبتمبر، وناطحات السّحاب الأمريكية التّي سقطت، يقول:

وعن ناطحات السّحاب التي رحلتْ في الغبارْ/ عانقتْها طيورٌ مصفّحةٌ/ ورأى النّاس شيئا من الخوف يكبرُ/ أدْخِنةً ... وجدارًا تصدّع.. نارْ/ رأى الناس شيئا من الموتِ (...) [10].

ثمّ يسترسل الشاعر في إيراد أسئلة أبيه، دون أن يجد من يجيبه فيواصل المشي، ويخرج من مقهى المدينة، قاصدا أن يواصل كلامه قائلا:

تجرح صمتي "قناة الجزيرة"

ثمّ توجّه إلى الحديقة، ولمّا أطلّ النّهار يوم السّبت، عاد مسلسل الموت، من خلال مدينة "باب الواد" الغارقة بموتاها، يقول عنها:

ولم تعرف الأمّ أنّ المساء انتهى/ ولم يعرف العابرون طريقا إلى "باب الواد" المدينة/ أن القيامةَ تدْنو إلى سدْرة المنتهى/ (...) رأيْتُ ورودا تلاحق عاشقةً جرفتها السّيولْ/ وطفلا يطلّ من الطّمْي يسأل عن موعد الدّرس../ سيّدةٌ تختفي في الذّهُولْ... [11].

ويمطّط الشاعر البؤرة الدّلالية أو الرّحم الدّلالي "كثرة الموتى" من خلال الحوار الّذي جمعه بأحد الغرباء، يقول له:

فلمن كلّ هذي التّوابيت؟/ هل بينها نعش "بختيّ"../ وهل بينها زوج أختي/ وجاري الّذي بتروا ساقه في "فرنسا" (...)/ لمن كلّ هذي التّوابيت [12]

وفي عملية التمطيط، يتلوّن النّص لأنّه يحاور السّرد، كما يحاور الأمكنة والأشياء والكائنات و"تخلق أركيولوجيا الصّمت والتّحيين" [13] ليواصل الشاعر رواية الموت قائلا:

قبل عامين/ كنتُ أزور المقابر أحمل فُلاّ../ وأقرأ فاتحة الاحتقان وأمشي/ غدا يحمل الناس نعشي../ ويأتي إلى حيّنا الميّتون. [14]

ويواصل الشاعر تمطيط الرّحم الدّلالي "مسلسل الموت" من خلال عرضه لِمَا يفعله صديقه من انتحار بسيارة مفخّخة، أو بإقامة حاجز مزيّف، ومن حين لآخر يعلن تعبه كأن يقول:

حذائي ترهَّلَ من كثرة المشي/ قلتُ: "تعبتُ" [15]

إلاّ أنّه يواصل المشي ليكمل ما قالته "عولمة النّار"، وعندما يكمل ويقدّم اعتذاره "عفوكُم إن رويْتُ الّذي قد رأيتُ".يكون الموت قد ورد - في القصيدة المطوّلة- كأنّه مسلسل موزّع في كلّ مكان، في الشارع، وفي المدينة، في وطن الشاعر، وفي العالم، وكلّ هذا يمكننا إدراجه في "عولمة النّار".

2- بنية الحضور والغياب في الدّيوان.

تتبني القصيدة العمودية على شعرية، تركن إلى النّموذج، وتظلّ تكرّر الأثر، وتشتغل على المألوف إيقاعا وتخييلا وتصويرا، بينما يعمد الشعر الحديث

(بمفهوم الحداثة) إلى الاشتغال في الاختلاف ولا يركن إلى النّهائي، يظلّ يبحث عن ممكنات إبداعية تفتح الرّؤيا الشعرية على أدوات تُخصّب النّص.

ويحضر النّوعان معا في متن الدّيوان، ويضم خمسة وثلاثين نصّا: إثنتا عشرة قصيدة عمودية، والبقية نصوص يمكننا تصنيفها في "شعر التّفعيلة". وما هذا التّصنيف الأوّلي إلاّ إجراء منهجيّ، لأنّ بنية الحضور والغياب تتشكّل في القصائد غير العمودية.

يستهلّ الشاعر كلّ نصوصه، بنصّ قصير عنْونَه بـ"شاهد"، ليتبنّى مهمّة "الشاهد"، الّذي سيقول كلّ ما رأى، إلاّ أن هذه المشاهدة من نوع آخر، يقول:

تتقطّر منك الشّمس/ وداؤك من طِينٍ وحروفٍ تتسلّق/ قامات الرّيحْ/ وأنا الشاهِدُ مثل صليبٍ في البرّية/ والشّعر مسيِحْ. [16]

في نصوصه الأخرى يلحّ على هذه المهمّة، كما في نصّه "الرّيح" صفحة 103، يكرّر "أنا شاهد" مرتين. وعلينا أن ننتبه إلى أنّها مشاهدة تتموقع بين الحضور والغياب، سنوضح كيفية اشتغالها فيما بعد.

في البدء، نحاول أن نتتبّع بعض المقاطع المبثوثة في الدّيوان، التّي تنقل رؤية الشاعر، وتصوّره للشّعر، من خلال وظيفته، يقول لنا مرجعيّاته في:

تساقط من شفتي "المتنبّي"/ وأوْرق في عُشْب كرّاستي أدونيس. [17]

كما وردت اللّغة الواصفة، التي تقول طريقة الشاعر في الكتابة الشعرية، في قصيدة "جرح" يقول:

أنا جرحٌ/ على جفن القصيدهْ/ زرعتُ الحرف ملحمة/ على صدري وحيدهْ/ وفي جسدي بُذور غضّة حُبلى/ تنامت رحلة خضراء/ في لغة جديدهْ. [18]

ففي قول الشاعر "أنا جرْحٌ على جفن القصيدة"، يحيلنا على عدم التماهي مع الشعر، وينقل إلينا الاحتدام وعدم الاستقرار، فعندما يكتب يصارع الطمأنينة والرّكون إلى الثبات بخلخلة تجرح. ويؤكّد أنّ مشروعه الشّعري ألْغى النّموذج، في قوله:

"*في جسدي بذور غضّة حُبْلى*"، كما لا يريد اللغة المستهلكة ويحرص على "لغة جديدة" تبتكر دلالاتها.

إنّ المشاهدة التّي يتبنّاها الشاعر، وهو "شاهد"، يمارس من خلالها الانفتاح على فضاء حافل بالكائنات، فيحدث التّبادل بين جسد الذّات وجسد العالم. يحدث أن يستدعي الشاعر شخصيات ويتحدث معها نصّيا، كما فعل مع الشاعر الأخضر فلوس، في قصيدة عنْونَها باسم هذا الشاعر، في الصّفحة 6. وفي نصّه "ماجدة" يخاطب شعريا الفنّانة اللّبنانية ماجدة الرومي، كما يناجي الشاعر الأديبة الرّاحلة زليخا السّعودي، من خلال نصّه "مناجاة الملاك الغائب" ويقف الشاعر عند "محنة الطّاهر يحياوي" من خلال عذاباته.

هذه النصوص من الموضوعات، التّي تجعل المتلقي يتوهّم حضور الدّلالات إلاّ أننا نخالها طعْما لاصطياده ليس إلاّ، لأنّ داخل كلّ قصيدة تقول حضور الشخصية المعرُوفة عند المتلقي، تتغيّب الدّلالات.

ففي قصيدة "مناجاة الملاك الغائب" التّي أهداها إلى الكاتبة الجزائرية زليخا السّعودي، يوهم المتلقي بكوْن آهلٍ بما يعْرف، لأنّه يستغّل وسائط مشتركة، بين النّص والمتلقي، كتيمة "الوطن و"المكان" "أوراس" و"الشهداء"...الخ ويستغلّ أسلوب النداء "أختاه" وأدوات النداء، إلى جانب أدوات التوكيد، التي هي صيغ تدلّ على الحضور، حتّى يُخَيّل للمتلقي أنّه امتثل العالم النّصي، وتشكّلت دلالاته، ولكن ما إن يقرأ كلّ هذا الحضور، داخل النّسيج النّصي، حتى يخيب أفق توقّعه، وعليه أن يتابع جزئيات المتخيّل النّصي ليستجمع خيوط الدّلالة. ففي هذا النّص استثمر الشاعر طاقة البلاغة، بين صور تقترب من الاستهلاك، وأخرى تحاول أن تبدع عالمها الدّلالي. ففي قوله

"*أخْتاهُ في دار الخلود/ كما الملاك نائمةُ/ كالشمس تأتي من نهايات المسافة.*"[19]

فدار الخلود كناية عن الجنّة، وذهب الشاعر يشبّه "أخته"، التّي يقصد بها زليخا السّعودي بـ"الملاك"، كما شبّهها بالشّمس، وهي مجموعة من التشبيهات المعتادة عند المتلقّي، كما في "طلعتِ مثل حرائر الشّعب الأبيّ/ حمامة بيضاء" فهو تشبيه مألوف. أمّا عندما نقرأ المقاطع، باعتمادنا على الصوّر الشعرية، فنعثر على كيفية تشغيل المتخيّل الشعْري، كقوله:

أختاهُ/ يانبْتَ التراب/ يا قصيدتنا البهيّةْ/ حين اخترقْتِ توهّجْتِ ملْء المكان/ حَدائق الوطن النديةْ/ وتلألأْتِ في قمّة الأوراس/ في الحلم المطرّز/ أبجديةْ. [20]

إنّ النّص الشعري المعاصر يرتكز في بنائه على الاستعارة، كبنية أساسيّة مصغّرة. ويتوجّه القارئ إلى النّص ككليّة منسجمة، لذا يحاول أن يقيم التعالق بين مختلف الاستعارات. ففي هذا المقطع يقيم الشاعر بينه وبين المتّلقي تماسًا دلاليا من خلال عبارة "أختاه". لأنّه يخاطب زليخا السّعودي، إلاّ أنّه يواصل في الأدلة اللّغوية، فتبدأ الدّلالة تغيب "يا نبْت التراب"، و"يا قصيدتنا البهيّة" و"حين احْترقتِ توهّجت ملء المكان حدائق الوطن الندية" و"تلألأْت في قمّة الأوراس في الحلم المطرّز أبجدية"، هي سلسلة من الاستعارات، يربطها حبل سُرّي واحد، هو تشريف زليخا لهذا الوطن، لأنها كاتبة متميّزة، فهي تنتمي للجزائر من خلال "يا نبت التراب" ← كناية توحي بتجذّر الانتماء، وفي قوله "يا قصيدتنا البهيّة" فالكاتبة تكتب، وتساهم بأفكارها، حتّى أصبحت قصيدة جميلة للوطن، وشبّه الشاعر "الكِتابة" بعملية الاحتراق، إلاّ أنّه احتراق فيه توهّج، وشبّه نصوص الكاتبة بحدائق للوطن، ثمّ عاد وشبّه الكاتبة بنجمة متلألئة بنور الأبجدية. والقصيدة كلّها عبارة عن صور، تراوحت بين صور بيانية وأخرى شعرية، حاول أن يتخلّص من لغة الحضور، التّي تقول الأشياء في حرفيّتها، واعتمد لغة الغياب التّي تختلف فيها درجة تغييبها للدّلالة.

وحاول متخيّل هذا النّص أن يستثمر القصص الدينية، بالأخصّ قصّة سيّدنا يوسف وزليخة، إلاّ أنّ التوظيف بدى سطحيا ينبّه القارئ إلى استحضار القصة، إلاّ أنّها لم تنفذ إلى النّسيج الدّلالي فبقيت القصّة أكبر من دلالة المقطع، فقد نفى الشاعر أن يكون "يوسف" وأن يكون "العزيز"، فعلاقته بـ"زليخة" علاقة الكتابة.

أنت القصيدة يا "زليخة"/ لست "يوسف"../ لا ولا حتى "العزيز" ولستُ أكثر من فتى../ في صدرهِ دفء الحروف.

ويمكننا أن نقرأ توظيف المقطع للقصّة إلاّ أنه توظيف بالنّفي، فالمقطع لم يمتصّ جزئيات المواقف. من المفروض أن يكون الاستثمار أكثر عمقا، إلاّ أنّه اجترار على نحو سطحي صامت. [21]

كما استعان الشاعر بالأسطورة، ليخصّب دلالات نصوصه، وهذا مما صعّد بنية الغياب، كما في قوله:

أنا من بلاد../ أبصَرَتْ إثمَ الأحبّة/ فاكتوتْ في صمْتِها/ ثم احْتمتْ بالصّبرْ/ لم تتركْ زوايا بيْتِها/ رامَ الأحبّة موتَها/ لكنّها انبعثتْ كما الفينيقْ../ تسأل من يُسَرُّ بموتِها؟ [22]

لا أحد ينكر مدى إسهام الأسطورة في إعطاء القصيدة المعاصرة طاقة جمالية ودلالية، تثري القدرات التعبيرية فيها، وكان هذا المنحنى حاضرا منذ البواكير الأولى للشعر الحديث، ثمّ أضحت هذه الظاهرة من البُنى الأساسيّة لشعرية النّص الشعري وحداثته. إلاّ أنّه في القصائد الأخيرة، علينا أن ننتبه أكثر إلى درجات الاستثمار لا الحضور لمجرّد التّوظيف. ففي المقطع السّابق يقدّم الشاعر الحالة المزرية لبلاده، فهي في قمّة المعاناة، لأنّ الأحبّة خانوها، فيستعين بأسطورة الفينيق [23] التّي ستغني المقطع دلاليا، وعلى المتلقي أن يتثقّف أوّلا ليدرك تفاصيل الأسطورة، ثمّ يعود لقراءة المقطع في كيفية استثماره لهذا الاقتصاد السّردي (الأسطورة).

تقدّم أسطورة الفينيق أسطوريماتها المتمثّلة في: قداسة هذا الطائر+ وحدته+ مُراقبته للشّمس+ احتراقه كلّما هرم+ انبعاثه من رماده من جديد طائرا فتيا. تقدّم هذه الأسطورة دلالات رمزية وإيحائية للانبعاث المتعاود، وتقدّم دورة الوجود [24] الحياة ثمّ الموت ثمّ الحياة.

استثمر الشاعر هذه الأسطورة بذكاء، لأنها انصهرت بتفاصيلها داخل تفاصيل بنية المقطع، فالبلاد التّي تحدّث عنها الشاعر، تملك صفات طائر الفينيق، فهي بلاد وحيدة خدعها أحبّتها، ولم تغادر مكانها، رام لها الأحبة موتها، فانبعثت. ويمكننا القول إنّ هذه الأسطورة مكنّت الشاعر أن يجمع بين ما هو ذاتي وكوني وجمالي وأيديولوجي لينقل لنا رؤى شعرية مقتنعة بالتغيير تتبنّى رؤية مستقبلية خصبة، فيها الانبعاث والتّجدد، فهذه قناعة الشاعر التّي حاول أن يغرسها في ثنايا كلّ نصوصه، قائلا:

فمن وجع الجرْح/ يأتي الألقْ [25]

كما يمكننا أن نتتبع بنية الحضور والغياب، في طريقة توظيفه لأشياء الطبيعة، وعلينا أن ننتبه إلى أنّ الكون مستويان، الأوّل ظاهر نستطيع تسميته والثاني ضمني دفين، وتتوجّه الأحاسيس إلى المستوى الأوّل لأنّه الأسهل على المعاينة، بينما الكون هو تضافر هذين المستويين، لذا يعمد بعض الشّعراء إلى أن يرى الكون كلّه بحرا من الطّاقة، ويمثّل وجودنا الحسّي المادي نبضة بسيطة تتشكّل على سطح هذا البحر، وعليه أن يغوص ليعود بنبضة أخرى، ولا يتوقّف عن الغوص، فوجودنا أشبه بالموجة [26] يحاول بعض الشّعراء المغامرة في البحث داخل المستوى الثاني، الضّمني الدّفين، محاولين دمج بعض الأشياء الموجودة في المستوى الأوّل، اعتقادا منهم أنّهم يمكنهم الولوج في المستوى الدّفين، ومن بين وسائلهم في ذلك التبادل بين جسد الذّات وجسد العالم فالشيء هو الذي يشعِر ذات الشاعر، ويكسبها معرفة بمدى إحساسها بالعالم فعندما يتوجّه الإنسان إلى شمّ وردة ينخرط جسده في الكون، لذا يعمد في

شعره إلى أن يتبادل الأدوار بين ما يفعله وما تفعله الطبيعة، فعملية إسناد أوصاف إلى العالم المحيط بنا، يقوم على أعقاب العالم الذاتي الدّاخلي للشاعر، كأن يقول الشاعر:

تمرّدت السّنبلهْ/ وذاب المساءُ الخريفي/ في مرفأ الغيمة المقبلهْ/ وتأتي الطيورُ تفتّش عن حبّة/ سقطت ذات يوم/ فصار التّمرد لونا من الرّفض/ في شرعة السّنبلهْ. [27]

حدث– في هذا المقطع– تبادل الأدوار، حيث تلبّست الطبيعة بأفعال الإنسان: "السّنبله تمرّدت" "الطيور تفتّش"، وهذا ما لا يحدث في الكون في مستواه العياني، لكنّه يحدث في الرؤيا الشعرية، التّي تستند إلى رؤيا الكون في مستواه الضّمني الدّفين، وهذا الّذي يصعّد بنية الغياب داخل النّص، ولكي يتوصّل القارئ إلى الغوص في هذا الغياب، عليه أن يمارس تجاوز الظاهري والمألوف في قراءة بناء الصّور. ويحاول أن يتلقى الضّمني بإقامة قرائن تقرّبه من المغيّب. وما تشكُّل الحضور والغياب إلاّ لحصول المفارقة بين لا مرئي مضمّن داخل المرئي، ومرئي لا دلالة له إلاّ من خلال ظلال اللامرئي، وما انغماس الشاعر في هذه البنية المتناقضة إلاّ لرغبة الذات في الظهور والاختفاء في الوقت نفسه، فيتشكّل النّص يمارس الغياب أكثر ممّا يمارس الظهور. وهنا تغتني الأدوات الشّعرية لتقدّم كفاءة القول الشعري.

الهوامش:

1– يراجع: مايكل ريفاتير، دلائليات الشّعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرّباط، مطبعة النّجاح الجديدة، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1997، ص11–12.

2– جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة فريد الزّاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1997، ص48.

3- روبرت شولز، "سيمياء النّص الشعري، اللّغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1993، ص93.

4- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصي، أفريقيا الشرق، دط المغرب، 1998، ص34.

5- عز الدين ميهوبي، عولمة الحبّ عولمة النّار، منشورات إتحاد الكتاب الجزئريين، دار الأصالة للإنتاج الإعلامي والفنّي، ط1، الجزائر، يناير 2002، ص60.

6- المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

7- عبد الملك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، دار النّايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1 سورية، 2011، ص69.

8- يراجع: مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص75.

9- عز الدّين ميهوبي، عولمة الحبّ عولمة النّار، ص43.

10- المصدر نفسه، ص44.

11- المصدر نفسه، ص48-49.

12- المصدر نفسه، ص52.

13- بشير القمّري، مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، ط1 بيروت، 1999، ص48.

14 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النّار، ص53.

15- المصدر نفسه، ص57.

16- المصدر نفسه، ص5.

17- المصدر نفسه، ص62.

18- المصدر نفسه، ص121.

19- المصدر نفسه، ص26.

20- المصدر نفسه، ص27.

21- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، مطبعة دار هومة، دط، الجزائر، دت، ص198.

22- عز الدّين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النّار، ص32.

23- أسطورة الفينيق: الفينيق طائر أسطوري، عند الإغريق يعني "الأحمر" أو "الملتهب" أو "المشرق" يعيش هذا الطائر في الصّحراء الليبيّة والأثيوبية، وروايات أخرى تردّ أسطورة الفينيق

إلى أصول مصرية فهو الطائر المقدّس لمعبد هيليسوس، يقف على صخرة مقدّسة حيث المكان الأول لتاريخ العالم والخلق، وتمثّل رمزا لشروق الشمس يترقّب طائر الفينيق الميلاد اليومي (الشمس). ويعيش قرونا عديدة وحيدا، وكلّما هرم وشاخ يدخل محْرقته، وبعد احتراقه وتحوّله إلى رماد ينبعث من جديد طائرا فتيّا جميلا. يراجع: محمد الصّالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدّلالة)، دار نهى، ط1، صفاقس، مارس 2006، ص65.

24- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

25- عز الدّين ميهوبي، عولمة الحبّ عولمة النّار، ص16.

26- خزعل الماجدي، العقل الشّعري، دار النايا للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1، سورية 2011، ص84-85.

27- عز الدّين ميهوبي، عولمة الحبّ عولمة النّار، ص118-119.

المحددات الأسلوبية في "قرابين لميلاد الفجر"

للكاتب عز الدين ميهوبي.

أ. عقيلة لعشبي

جامعة تيزي وزو.

استطاعت الأسلوبيّة الحديثة بفضل السويسري شارل بالي (1865 ـ 1947) أن تفكّ عن نفسها قيد التبعيّة لعلم البلاغة، وتُؤسس كياناً مستقلاً ومنهجاً جديداً في الدراسات اللغويّة بأدوات إجرائيّة خاصة بها، فعرّفت بنفسها على أنّها لسانيّة المولد لكنّها أدبيّة الاختصاص، تتناول بالدراسة التّنوعات الفرديّة المتميّزة، كيف قيلت، على خلاف اللسانيّات، وتقفو علم النحو الذي يحدّد قوانين الكلام في أنّها تُتيح لنا فرصة الخرق والتصرف في أنظمته كيفما شئنا.

وقد استطاع الأدباء الأوربيون في القرن 20 تحديد موضوع الأسلوبيّة بدقّةٍ تامّةٍ في حجم تصرف الكاتب في قوالب اللّغة المعياريّة وهياكلها بما يخرج عن المألوف، نحويّاً ودلاليًّا، حيث كلّما عدل الكاتب عن العرف اللّغوي انتقل كلامه من السمة الإخباريّة إلى السمة الإنشائيّة، وكلّما أكثر من العدول أو الانزياح تكاثفت السمّات الأسلوبيّة في النّص، وتشكّلت بذلك جماليته وفنيته.

وقد ربط الأدباء الفرنسيون عبقريّة الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر في حسن استغلاله لإمكانات اللّغة العديدة التي بفضلها لا يُؤدّي المعنى فحسب بل يوصله إلى متلقيه بأفضل السبل وأحسنها، فقد أطلق الفيلسوف والأديب الفرنسي ألومبار (1717 ـ 1783) مفهوم **جودة الأسلوب على استخدام**

ما ندر ودقّ من خصائص الخطاب التي تبرز عبقريّة الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ [1] وبمقاربة هذه الفكرة في **قرابين** نجد الشاعر تعبقر في وصف الحزن عند اليهود على لسان **ليلي** اليهوديّة مُخاطبةً حبيبها **أريك** الجندي:

هَلْ تَعْرِفُ شَكْلَ الحُزْنِ ؟

فِلَسْطِينِي الشَكْلِ يَقُولُ النَاسُ ..

ويَخْرُجُ مِنْ قَمَرِ السَاحَاتِ [2].

وتوغّل الناقد الفرنسي ديلوفر (1921 ـ 2008) في مفهوم الأسلوب على أنّه **اشتقاق الأديب من الأشياء ما يتلاءم وعبقريته** [3]، يقول الشاعر على لسان **أريك**:

إنَّ نَبِيِّي إرْهَابِي يَطْلَعُ مِنْ حَجَرِ الإسْفَلْتِ ..

ومِنْ شَجَرِ الرُّمَانِ [4]

حيث اشتقّ الشاعر من فكرة طائر العنقاء الذي بنى على أساسه اليهود دولتهم ما يتلاءم وعبقريته في أنّ ذلك النبّي لا يتعب، ويحيا بعد كلّ موتٍ مثل ذلك الطائر.

وربط الفيلسوف الألماني شوبنهاور (1788 ـ 1860) مفهوم الأسلوب **بملامح فكر الكاتب** [5]، وتمثّل هذه الفكرة الكاتب الفرنسي فلوبير (1821 ـ 1880) في **أنّ الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء** [6]، ونتحسس هذه الفكرة في قول الشاعر على لسان **ليلي** اليهودية:

أُقْتُلْ ما شِئْتَ ..

فإنّكَ مَوْلُودٌ منْ أَجْلِ الحَرْبِ

فالقَتْلُ هُوَ الميلاَدُ [7]

وقول الشاعر على لسان **آيات** الفلسطينيّة:

بِسْمِ اللّهِ وُلِدْتُ ..

وبِسْمِ اللّهِ سأُولَدُ ـ بَعدَ الموتِ ـ شَهِيدَةً [8].

حيث تبايّن مفهوم الحياة والموت في فكر الشاعر على أنّ حياة اليهودي من أجل الحرب والقتل، وأنّها عند الفلسطيني حياةٌ من أجل الظفر بالشهادة.

ويدقق أحمد الشايب في مفهوم الأسلوب على أنّه **عمليّة اختيار تُسلّط على العناصر اللّغويّة استنادًا إلى تصرفٍ في الصياغات بما يراه الكاتب أليق بموضوع الكلام** [9]، قال الشاعر على لسان **آيات**:

لَعَلَّ الغَائِب فِي وَطَنِ الأَحْزَانِ يَمُرُّ

لَعَلَّ نَوَارِس حَيْفَا تَحْمِلُ فَاتِحَةَ الآيَاتِ

تَحْمِلُ شَيْئًا مِنْ رَائِحَةِ البَارُودِ

وبَعْضَ المِسْكِ

وحَشْرَجَةِ الأَصْوَاتِ [10]

حيث تصرّف الشاعر في المفاهيم الدّلاليّة لهذه العناصر اللّغويّة بما رآه لائقا بموضوع كلامه، ففاتحة الآيات سورة الفاتحة، والمسك عطر الأموات والبارود يُطلق حين يستشهد شخصٌ، فكلّ هذه المفاهيم تصرّف فيها بما يناسب الموضوع في أنّ آيات تنتظر خبر استشهاد حبيبها. ونفس فكرة أحمد الشايب نجدها عند اللساني الألماني ڤابيلانز (1840 ـ 1893) في **أنّ الأسلوب تفضيل الكاتب بعض طاقات اللّغة على بعضها الآخر في لحظةٍ محدّدةٍ من لحظات الاستعمال** [11]، كقول آيات الفلسطينية التي بدأت تحسّ بفوات أوانها :

أَتَحَسَسُ وَجْهِي فِي المِرْآة

لاَ أَلْمَحُ تِلْكَ السُمْرَة

والشَّعْرَ المُمْتَدَ علَى وَجَعِ المَأْسَاةِ

أُغَمِضُ عَيْنِيَّ وأَسْأَلُنِي

ضَيَّعْتِ المَوْعِدَ يَا آَيات [12]

حيث فضّل الشاعر هذه الصيغة للتعبير عن تحسر آيات لتقدمها في العمر، أمام كمٍّ هائلٍ من الإمكانات التعبيريّة المختلفة.

إنّ هذه الطفرة الاصطلاحيّة في مفهوم الأسلوب عمدت إلى ربطه بصاحبه، فعرّفته من خلاله وكأنّه خاصيّة طبيعيّة فيه، أو كما شبهه الشاعر الفرنسي بول كلودال (1868 ـ 1955) بـ**نغم الشخصيّة**[13]، فمثلما لصوت صاحبه نبرةٌ لا تختلط بنبرة أصوات الآخرين كذلك له أسلوبه الذي لا يختلط بأساليب غيره.

وظهرت وجهات أسلوبيّة أخرى عُنيت بمدى التأثير الذي يُحدثه الأسلوب في المتلقي فقيست نجاعته باستجابة المتلقي له من خلال ردود أفعاله للخطاب فالكاتب الفرنسي فلوبير يعرّفه **بالسهم المُرافق للفكرة والذي يخزُ مستقبلها**[14]، وإن لم يحدث هذا فشل الكاتب وانعدم الأسلوب، وبمقاربة هذه الفكرة نجد الشاعر يقول على لسان **أريك** :

يَا لِيلِي
اللَّيْلُ طَوِيلٌ
وأَنَا مَازِلْتُ أُفَتِّشُ عَنِّي مَفْجُوعًا بحِجَارَةِ مَوْتٍ
يَحْمِلُهَا الأَوْلاَدُ ![15]

حيث استفزّ الشاعرُ اليهودَ رغم عظمة عتادهم في أنّ حصى حجارة صغيرة يحملها أطفال فلسطين تُخوّفهم وتُرعبهم. واستفزهم كذلك بقوله :
سَرقُوا الشَّمْسَ ـ سرقوا الحلمَ ـ سرقوا القدسَ.

حيث إنّ هذه الأفكار تَخِزُ مستقبلها ويتولد عنها الكثيرُ من ردود الفعل، لذا ربط الأديب الفرنسي بول فاليري (1871 ـ 1946) بين مدلول الأسلوب وسلطان العبارة النافذ إلى أعماق المتلقي.

والأسلوب من زاوية المتلقي إنّما هو ضغطٌ مُسلّطٌ عليه إذ لا يُلقَى عليه الخطابُ وإلا وقد تهيّأ فيه من العناصر الضاغطة، وقد ألح الكثيرُ من الأسلوبيين على هذا المبدأ أي مبدأ الشحن في الخطاب الذي من دوره إصابة مكامن الحساسيّة لدى المتلقي مما يجعله يتفاعل مع نصّ الخطاب أو يجعله

يتقمّص التجربة المنقولة عبره، فمن خلال عنوان الديوان قرابين لميلاد الفجر ومعظم نصوصه نجد الشاعر قد هيّأ من العناصر الضاغطة على المتلقي ليُلقيَ عليه الخطاب، وشحن نفسيتَه لتوليد ردود أفعال حسب الأفكار المُلقاة عليه تبعاً للقراءة. هذا ما جعل الأديب الفرنسي ستندال (1783 ـ 1842) يربط **الأسلوب بالتأثير الذي صيغت من أجله العبارة** [16]، ففي قول الشاعر:

فِي فِلَسْطِينَ

وُلِدَ الأَطْفَالُ ـ طبْعًا ـ ليَكُونُوا .. شُهَدَاءَ [17]

وقوله : **الأَطفَالُ مِلْحُ الأَرْضِ**

أفْراحُ السَّمَاءِ

فإنّ هذه الأفكار تُؤثرُ على المتلقي وتُحقق ردَّ فعلٍ عميقَ الدلالةِ ففي الوقت الذي يعيش فيه أطفال العالم طفولةً مرحةً نجد أطفال فلسطين ليسوا كذلك.

وقد ربط اللساني الفرنسي بيير ڤيرو (1912 ـ 1983) مفهوم التأثير على المتلقي **بمجموع الألوان التي يصطبغ بها الخطاب من أجل إقناعه وإمتاعه وشدّ انتباهه** [18]، وهذه الفكرة يلمسها القارئ في كلّ نصوص الديوان، إذ فيه الكثير من المؤثرات الجماليّة التي تُتحف نصوصَه، فعلى سبيل المثال قول الشاعر على لسان الشهيدة **سناء** الفلسطينيّة: **كَانَتْ تَقُولُ لأُمِها :**

فَرَسًا مُجَنَّحةً أَجِيءُ

سَحَابَةً بَيْضَاءَ

بَحْراً

آيَةً تُتْلَى عَشِيَّةً. [19]

أما اللّساني الأمريكي ميشال ريفاتير (1924 ـ 2004) قد حدّد **التأثير في إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شُوِّه النّص، وإذا حُلِّلَتْ وُجد لها دلالات تمييزيّة خاصة** [20]، وهي

في الغالب العناصر النّحويّة التي تحمل دلالات منبّهة، كقول الشاعر على لسان أم الشهيدة **سناء** :

وقَالَتْ أُمُّهَا :

لَكِ أنْ تَكُونِي يَا ابْنَتِي

وَطنًا

وَأَرْضًا

أَوْ سَمَاءً [21]

لِمَاذا جاء العطف بـ "أو" وليس (بالواو) في التركيب الأخير ؟ قلت لنُكتةٍ وهي لمّا استحال الجمع بين الأرض والسماء جِيء بحرف العطف أو على أساس التّخيير بينهما لا التبعيّة. ولِمَ اختزل ضمير المخاطَبَة في تكوني ؟ قلت لأنّ الشاعر حمل الفعل على معنى الأمر والجزم بـ لكِ لا النصب، فجزم بالحذف.

دُعم الأسلوبُ فيما بعد في تأثيره في المتلقي بمقياس المفاجأة التي عرفها اللساني الروسي رومان جاكبسون (1896 ـ 1982) **بتولد اللامنتظر من المنتظر** [22]، أو ما أسماه بخيبة الانتظار في النّص، ومثله في قول الشاعر السوري أدونيس: سمعت الآن دماً ورأيتُ أنينًا.

حيث وظّف فعلين وفاعلين لا ينسجمان دلاليّا مما أحدث خيبةً لدى القارئ. ويقول بيير ڤيرو **إنّ معدن المفاجأة ومولدها يكون حين يصطدم القارئ بتتابع جملة من الموافقات بجملة من المفارقات في النّص** [23] ممّا يجعل من التتابع الدلالي ينقطع، فيستوقف القارئ، كقول الشاعر عن الشهيد **سليمان**:

كَانَ الفَتَى يَتَحَسسُ الكَلِمات..

مَازَالَ يَقْرَأُ

يَفْقَأُ العَيْنَيْنِ حتَى لاَ يَرَى

فَيَرَى الحَقِيقَةَ مُرَّةً

وَيَرَى انْتِصَارَاتِ "العَرَبِ" [24].

حيث يصطدم القارئ بمفاجأة فقع العينين والرؤية بعدها، وهل تمثل انتصاراتُ العربِ حقيقةً مرّةً له ؟

وقوله عن القدس: **أَضمُّكِ وحدِي بِلاَ أَذْرُعِ** [25]

وقوله على لسان الشهيدة **سناء**: **قمَرُ المَدِينَةِ**

كَانَ يَحْمِلُنِي إليْهِ فَلاَ أَرَاهُ.. [26]

وقوله عن **سناء** التي فجّرت نفسها: **تَأْتِي انْفِجَاراً**

لاَ يَمُوتُ به الجَسَدُ. [27]

واتجه الأسلوبيون بعدها اتجاهاً آخرَ في تحديد ماهية الأسلوب التي ربطوها بنص الخطاب فحسب، دون تدخلٍ لشخص الكاتب أو شخص المتلقي رغم العلاقة الوطيدة بينهما، فحُدّد على أنّه الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللّغويّة في النّص، وعلى هذا الأساس اتجه بعض رواد الأسلوبيّة إلى تعريفه بمجموع **الطاقات الإيحائيّة في الخطاب الأدبي، والذي يُميّز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح أو ما اصطلح عليه بالاستعمال النّفعي للظاهرة اللّغويّة** [28]، كقول الشاعر:

فِي الشّارِعِ

عَرّافٌ يَقْرأُ كَفَّ أَرِيكَ اليُمْنَى

يَرْسُمُ أَفْعَى [29].

حيث إنّ الشاعر استعمل استعمالاً نفعيًّا كلمة أفعى التي حملت إيحاءات كثيفة عن هول المستقبل.. لكن بتصريحٍ قصيرٍ.

وتلتقي معظم التيارات الأسلوبيّة التي تعتمد الخطاب أسًّا تعريفيًّا للأسلوب عند مقياسٍ تنظيري وهو الانزياح، الذي يقول عنه اللساني البلغاري تـــودروف (1939 ـ .) بأنّه **لحنٌ مبرَّرٌ** [30] ما كان ليكون لو لم تُنتهك معياريّة القوالب النحويّة. ويُحيلُ هذا الكلام إلى اللساني الفرنسي جون كوهان (1941 ـ

2004) الذي كرّس الانزياح على ثلاثة مستويات المستوى النحوي، اللانحوي والمستوى المرفوض [31].

فمن الانزياحات النّحويّة قول الشاعرعلى لسان آيات:

أَتَحَسَسُ وَجْهِي فِي المِرْآَةِ

لاَ أَلْمَحُ تِلْكَ السُمْرَةَ

والشَّعْر المُمْتَد علَى وَجَعِ المَأْسَاةِ

أُغَمِضُ عَيْنِي وأَسْأَلُنِي

ضَيَّعْتِ المَوْعِدَ يَا آَيات [32] .

لِمَ ألحق نون الوقاية بالفعل المسند إلى ضمير المتكلم أنا ولِمَ لَمْ يقل أسألُ نفسي ؟ قلت لَمَّا كان الحوارُ داخليًا بين آيات وأعماق نفسها، لم يُرِد أن يُخرجَ الحوارَ إلى طرفٍ ثالث لفظيًا.

وقول الشاعر عن آيات: **تَنْتَظِرِينَ المَاءَ لَعَلَّ يَجِيءُ**

والسَّقْفَ المُنْهَارَ لَعَلَّ يَضِيءُ [33]

حيث اختزل الضمير المتصل الواقع اسم لعلّ وكأنّ الشاعر لو أسند إلى لعلّ ضميره كان الماء وحده ما ترجوه سناء، ونفس الحال في التركيب الثاني.

وقوله: **يَا أَنْتِ سَيِّدَةَ المَدَائِنِ .. لاَ أَرَى**

يَا أَنْتِ عَاشِقَةَ الشُمُوسِ تَمَنَعِي. [34]

حيث نادى الضمير المنفصل، والغرض من هذا الانزياح تأكيد المعنى.

ومن الانزياحات اللانحويّة قوله:

يَسْقُطُ مِنْ وَرَقِ العَرَافِ دَمٌّ مَثْقُوبٌ. [35]

ومن الانزياحات على مستوى التركيب قوله عن القدس في الشعر العمودي:

كَأَنَّكِ يَا قُدْسُ

قِدِّيسَةٌ

تَقُولُ لِشَمْسِ الصَّبَاحِ اِطْلَعِي. [36]

حيث خرق نظام القصيدة الخليليّة بقطع المتواليّة الخطيّة وكأنّ القديسة تركع أمام القدس كما يركع العابدون على ركبهم للعذراء.

وقوله على لسان أم سناء لسناء:

وأَنَا أَضُمُّكِ

وَالتُّرَابُ

وَهَـذِهِ الأَكْفَانُ

....

....

وانْفَجَرَتْ سَنَاء. [37]

حيث قطع التتابع اللّساني للوحدات تاركًا المجال للقارئ لتصور معان ضمنيّة. وهذا حال الفراغات الكثيرة في صفحات الديوان.

الهوامش

---

1 ـــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب. ط 5. بيروت: 2006، دار الكتاب الجديد ص 56.

2 ـــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر. ط 1. سطيف: 2003، دار أصالة، ص 29.

3 ـــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 55.

4 ـــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 30.

5 ـــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 54.

6 ـــ نفسه، ص 54.

7 ـــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 34.

8 ـــ نفسه، ص 47.

9 ـــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 59.

10 ـــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 26.

11 ـــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 60.

12 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 26.

13 ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 54.

14 ــ نفسه، ص 65.

15 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 35.

16 ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 65.

17 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 21.

18 ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 66.

19 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 79.

20 ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 66.

21 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 87.

22 ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 68.

23 ــ نفسه، 67.

24 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 70.

25 ــ نفسه، ص 53.

26 ــ نفسه، ص 80.

27 ــ نفسه، ص 84.

28 ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 76.

29 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 28.

30 ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 82.

31 ــ نفسه، ص 82.

32 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 26.

33 ــ نفسه، ص 38.

34 ــ عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 97.

35 ــ نفسه، ص43.

36 ــ نفسه، ص 51.

37 ــ نفسه، ص87.

إطلالة جمالية دلالية في ديوان "منافي الروح"

لعز الدين ميهوبي.

أ. نعيمة لعقريب

جامعة تيزي وزو

يعدّ الفن الشعري وسيلة تواصلية منظومة بطريقة مخصوصة لأنه نسق من العلامات التي تدخل في علاقات فيما بين عناصرها لتقدم لنا رؤية فنية معينة فيها الكثير من الخصوصية والتفرد، ولهذا تختلف التجارب من مبدع لآخر.

ويعد الشاعر عز الدين ميهوبي من الأسماء الشعرية الجزائرية التي قدمت رصيدا شعريا محترما من خلال مجموعة مهمة من الإنتاجات الشعرية، وقد اخترنا ديوان "منافي الروح" لنستجلي بعض دلالاته ومكنوناته في هذه القراءة السريعة.

يتشكل الديوان من 24 قصيدة متفاوتة الطول والجزء الأكبر منها ينتمي إلى القصيدة العمودية والملاحظ أن الرابط بينها هو إحالتها على موضوع واحد له ارتباط بالوطن بكل تفرعاته وانزياحاته.

1. **في دلالات النص المحيط**:

إن الاهتمام بخطاب الغلاف ومصاحباته أصبحت من انشغالات النقد الحديث باعتبارها جزءا مهما من الإبداع، لأنها تتيح للقارئ أن يلم أكثر بالنص من خلال استحضار ثقافته البصرية وكفاءته التأويلية. ولذلك أولى الكثير من النقاد هذه العتبات التي تدخل في علاقات جدلية مع النص وتفعّل من دائرة التلقي الإيجابي أهمية كبرى ولعل من أبرزهم الناقد الفرنسي جيرار جينيت في كتابيه (طروس palimpsestes) و(عتبات seuils) حيث نجده يخصص الكتاب

الأخير للحديث عن المصاحبات النصية بشكل معمق ومفصل، فالعتبات النصية «ستظل أبدا دوال سيميولوجية فاعلة في النصوص التي تحفها . فإذا كان النص / العمل بؤرة من بؤر التأويل والقراءة التحليلية ...فإن العتبات وفق كل هذا لم تعد أشياء مهمشة كالسابق ، لا يلتفت إليها ....لتبين أن أهمية الهامش لا تقل عن أهمية المركز، بل إن الهامش يلعب أحيانا دورا حاسما في إحداث تغييرات....بل قد تصبح هي الكاشفة في أحايين كثيرة عن المسكوت عنه في بنى النص الثاوية في تلافيف جمالياته» [1]

ونتيجة لما سبق فضلنا أن نتطرق في البداية إلى دراسة السياق النصي العام الذي وردت ضمنه القصائد المشكلة للديوان المقترح للدراسة (منافي الروح) [2] للشاعر الجزائري عز الدين ميهوبي الصادر عن منشورات ثالة 2007 في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، لنمر بعد ذلك إلى عالم النصوص الإبداعية حيث تساعدنا هذه العتبات في فهم أوضح لسياقات هذا النص، وطبعا لا يمكن اعتبار دراستنا لهذه العناصر المحيطة بالنص بديلا عن النصوص الشعرية أو مفتاحا سحريا لها غير أننا سنعتمد عليها كمرتكزات تعطينا فكرة أولية عن النص الإبداعي قصد توجيه قراءتنا في مسارات صحيحة ومنتجة لأن هناك تفاعلا كبيرا بين النص ومحيطه، ولكل منهما دوره الفعّال والمؤثر في عملية الاستقبال والتلقي والتأويل.

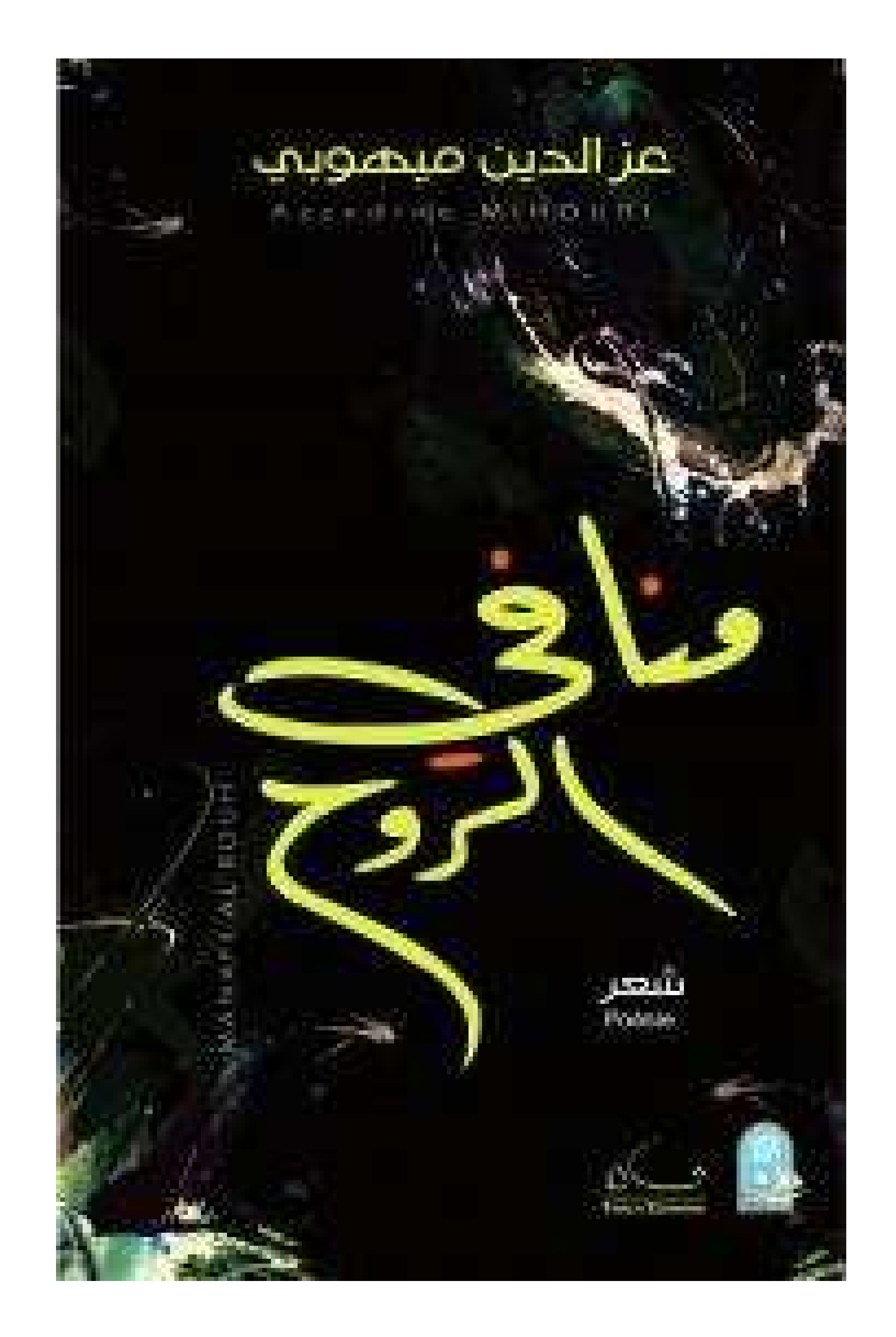
ونقصد بالنص المحيط كل ما يحيط بالنص دون أن يكون هو النص نفسه، ويعرفه الدارس الفرنسي ّجيرار جنيت على أنه «كل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وبصفة عامة على الجمهور» [3]

تدخل عدة عناصر في نطاق المحيط النصي وقد أوردها جيرار جينات في كتابه أطراس كما يلي: «عنوان، عناوين فرعية، عناوين داخلية، تقديمات ملحقات، تنبيهات تمهيدات، حواشي- هوامش، تصديرات، صور، الإعلان

عن إصدار جديد، شريط مجلد الكتاب، وغيرها من أنماط العلامات الملحقة (Titre – Sous titre – Intertitres- Préface- Poste face- Avant propos- Notes marginales- Infrapaginales- Terminales- épigraphes- illustration- prière d'insérer- bonde- jaquette- et bien d' autre types de signaux accessoires) »[4]

وتمارس كل هذه العناصر سلطة ضاغطة على القارئ وتوجه عملية القراءة في اتجاه معين، لأن القارئ يصنع من خلالها موقفه الأوّلي السلبي أو الإيجابي من النص ولعل الكثير من النصوص التي قد ينفر القراء منها يكون السبب في جزء كبير منه عدم امتلاكها الجانب الشكلي الجذاب والمغري ولهذا نجد أن دور النشر المحترفة تعمل على الاهتمام بهذا الجانب من خلال توظيف أشخاص متخصصين، وهذا ما هو معمول به في الغرب، أما بالنسبة للعالم العربي فيبقى هذا المجال متأخرا .

ولعل من أبرز الواجهات النصية التي تواجه أي قارئ هي العنوان ولهذا سنركز عليه بشكل أكبر من العناصر الأخرى في تحليلنا.



واجهة غلاف ديوان منافي الروح

أ.تمظهرات العنوان:

يحتل العنوان مكانا استراتيجيا في صفحة الغلاف، إذ إنه يتوسط صفحة الغلاف وقد دوّن بخط فيه الكثير من الجمالية بلون أصفر جذاب وهو اللون نفسه الذي خط به اسم المؤلف في أعلى وسط الصفحة ويظهر كل من العنوان واسم المؤلف على خلفية سوداء داكنة فيها إيحاء موضوعي بالغموض والأحزان والاضطرابات **واللااستقرار** والعزلة والكآبة..الخ، فللألوان دلالتها ولغتها، فلم يعد اللون أمرا هامشيا أو« مجرد لطخة من الصبغ توضع على الثوب أو قرطاس وإنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم خاص من الرموز » [5]

وضعتنا الخلفية الداكنة للعنوان في جو نفسي مشوب بالحزن والعتمة والعزلة كما منحت بعدا إيحائيا بالموضوعات المضطربة التي تعكسها قصائد الديوان والتي يتعلق أغلبها بالوطن وجراحاته وآلامه.

غير أن لون العنوان الأصفر المائل إلى الأخضر يوحي بالغيرة وفتح نافذة على الأمل مشوبة ببقايا الحب من خلال النقاط الحمراء الصغيرة التي نجدها في العنوان، غير أن الألوان تبقى دلالاتها مرتبطة بنفسية المبدع وكذلك بطبيعة المجتمعات وجغرافيتها وهكذا فاللون الأصفر مثلا قدسه الهنود واعتدوا به في طقوسهم الدينية بينما اتخذه قدماء المصريين رمزا للإله راع " إله الشمس" وكذلك كان شأن الأمازيغ الذين زخرفوا به راياتهم ومناديلهم [6].

إن هذا التراتب اللوني أعطانا انطباعا بأن هناك صراعا مريرا بين قوى الظلام والجهل والحقد والتدمير والعزلة التي تسعى لتغريب الفرد والوطن ورميه في غياهب المجهول واللااستقرار وبين قوة الغيرة التي تؤيدها عاطفة الحب والعشق للتشبث بالاستقرار والأمان والسكينة.

وبدوره أدى المؤشر التجنيسي الوارد أسفل العنوان بخط صغير أبيض دورا في تحقيق عملية التواصل مع النص إذ عيّن لنا نوع النص (شعر) مما يجعل

القارئ يبني بعض التوقعات حول طريقة التلقي لأن تلقي الشعر هو غير تلقي الرواية أو المسرحية...الخ.

وسنركز على العنوان أكثر من العناصر الأخرى باعتباره أهم واجهة تقابل القارئ في النص وعليها يقع إلى حد كبير جدا مسؤولية نفور أو انجذاب المتلقي من النص.

ب. المستوى النحوي والمعجمي للعنوان:

يعتبر العنوان مفتاحا إجرائيا مهما في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي حيث «يستطيع الدارس بتحليل البنية التركيبية والدلالية للعنوان أن يلقي الضوء على النص من الداخل، فالعنوان لذلك هو مفتاح النص الذي يجس به السيميائي عالم النص» [7]

وسوف نحاول مبدئيا استقراء دلالات عنوان الديوان لغويا ودلاليا:

يتكون عنوان الديوان من اسمين هما:

منافي: جمع منفى: وهو المكان الذي ينفى إليه الإنسان.

الرُّوح (بضم الراء): ورد في لسان العرب « الرُوح: النفس، يذكر ويؤنث والجمع أرواح...والروح هو الذي يعيش به الإنسان....الرُّوح إنما هو النَّفس الذي يتنفسه الإنسان، وهو جار في جميع الجسد، فإذا خرج لم يتنفس بعد خروجه.. » ويقول ابن الأعرابي: «الرُّوح: الفرح» [8].

أما **الرَّوح** (بفتح الراء) فمن معانيها الرحمة، ومنها قوله تعالى: «ولا تيأسوا من َروْح اللّه»، ويقول ابن منظور: «والرَّوح: برد نسيم الريح» [9] ويواصل: «والرَّوح أيضا: السرور والفرح...الرَّوح : الاستراحة من غمّ القلب» [10].

المستوى الوظيفي والدلالي للعنوان:

أدى العنوان في هذا النص عدة وظائف منها:

أ/ - الوظيفة التعيينية: وتتمثل في تحديد العنوان"منافي الروح" للنص وتسميته قصد تمييزه عن غيره من النصوص الأخرى، وعملت هذه الوظيفة التعيينية على درأ كل لبس قد يحصل بين النصوص.

ب/- الوظيفة اللغوية الواصفة: يعد عنوان النص عنوانا موضوعاتيا حيث لمح إلى مضمون القصائد كما منح القارئ بعض التوقعات حول النص قبل قراءته ولو أنها كانت بصورة إيحائية وغير مباشرة غير أنها من خلال الدراسة اللغوية والمعجمية للعنوان في جميع امتداداته اقتربنا أكثر من النص، فالعنوان قد أدى دورا استشرافيا من خلال منحه صورة مكثفة عن المحتوى .

ج/- الوظيفة الإغرائية: يمارس العنوان فعلا تأثيريا على المتلقي، يثير عنوان الديوان الفضول والانتباه لأنه من العناوين المراوغة التي تحرض القارئ على الإطلاع على العمل. فالعنوان يكون مناسبا حين يستطيع جذب القرّاء المُحتملين، ويكون ناجحا حينما يناسب النص.

نلمح في العنوان بعض العلاقات المتقابلة من خلال:

الجمع/ المفرد

الجسد/ الروح

يتركب العنوان من كلمتين وردت الأولى منهما(**منافي**) علي صيغة جمع نكرة بينما وردت الثانية مفردا معرفة(**الروح**)، ولاستعمال الجمع هنا أكثر دلالة منها عمق تشتت هذه الروح وغور جراحاتها النفسية، فهذه الروح المعذبة تطاردها المنافي لا المنفى الواحد وتلوّحها يمينا وشمالا ولا تمنحها فرصة للسكينة والاطمئنان واسترداد الأنفاس .

وحين نتتبع كلمتي العنوان في السياق النصي للقصائد ضمن الديوان لا نجد أيّ قصيدة تحمل العنوان نفسه إلا قصيدة "حديث المنفى" التي فيها بعض

كلمات العنوان، أما بالنسبة لمتن القصيدة فقد وردت كلمات العنوان متناثرة داخلها، ولهذا فإن اختيار مقطع من هذه القصيدة بالذات ليكون في الصفحة الرابعة للغلاف المخصصة للناشر لم يكن اعتباطيا

وكذلك موقعها الاستراتيجي في وسط الديوان، فهذه القصيدة هي البؤرة الدلالية للديوان يقول في بعض أبياتها:

صلبوا شفاهك في المنافي ورموك للزمن الخرافي

سيان إن قطعوا لسانك أو دعوك إلى التصافي

فالورد يكبر في سرير الشوك يلتحف الفيافي [11]

ثم يواصل قائلا:

أم انكسرت على أبواب مملكة رمت عنادا لها للنفي بهتانا؟

أم التحفت بأفراح الثرى زمنا ولُذت وحدك بالأحزان كتمانا

كمن يوزع في الناس أغنية وبين أضلعه يلتاع نيرانا

يضم بعض فتات الروح محترقا وليس يملك غير الشعر سجّانا [12]

فكان النفي قدرا للشاعر، ولأن مشاعره لم تتفهم هذا الأمر لاذ بحزنه وآلامه يجرها ويختزنها بين أضلعه وأعماقه الوحيدة المغتربة الموجوعة التي تجد في الحروف والكلمات بعض السلوى والأمل حيث يقول:

يدي حروف موشاة بأوردة تضخ من دمي المذبوح وديانا

على جبيني بقايا الوشم تزرعها هذي المواسم أشجارا وأشجانا

وفي عيوني بذور الوحي طالعة كعشب روحي..نما في القلب ريانا [13]

لم يجد الشاعر من وسيلة لنقل معاناته وجراحاته النازفة إلا أن يستعيض بالحرف واللغة ليرسخ أشجانه وفي الوقت نفسه يحاول أن يفتح نافذة صغيرة من الأمل يتنفس من خلالها قلبه المعلول المتألم. فهو يتوق نحو الفجر الذي لا يريد أن يأتي وقد عيل صبره وتاهت أزمنته واشتدت غربته الروحية والجسدية:

وعدت أبحث عن قبـــر يهربني نحو المنافي...لعل الفجر قد حانا
فطوقتني حراب من دمي طلعت ومزقتني سيوف النفـي أشطانا [14]

ويواصل قائلا:

فكنت أجترح الأحــلام من شفتي وأنــثـر الفـرح المسبـيّ ألـوانـا
أنا الغريب بقعر السجـــن دولتــه ومن خطاه شديد الصخر قد لانا
دمي يسافر في القضبــان تسكنه حُمّى القصيدة فاستصرخت آذانا[15]

استعمل الشاعر جملة من الانزياحات لنقل تجربته الشعورية المعقدة جدا وحالاته النفسية والعاطفية وانفعالاته الذاتية فنشطت الكلمات عنده وأصبحت علامات حرة محملة بالمعاني المضاعفة والمكثفة ومشحونة بالدلالات المتعارضة .

لا يمكن قراءة قصائد الديوان منفصلة عن بعضها البعض لأنها تشكل لحمة متكاملة ومنسجمة بتيماتها التي تغلب عليها الوطنية فأغلب نصوص الديوان وانطلاقا من المعجم اللغوي والبؤر الدلالية نجد تيمة الوطن بكل أبعادها الخاصة والعامة مهيمنة جدا من خلال تكرار كلمات مثل: نوفمبر الجزائر..الخ. ونجد تيمات أخرى مرتبطة بالوطن كالهوية واللغة... الخ.

يتعالق نص ميهوبي بشكل واضح مع نصوص مفدي زكريا شاعر الثورة حيث يظهر التأثر واضحا والشاعر على وعي تام بهذا الأمر من خلال رفعه قصيدة "حديث المنفى" إلى روح الشاعر مفدي زكرياء، كما ورد اسم ديوان اللهب المقدس ضمن نص شعري في الديوان وهي قصيدة"شيء من الطفولة" ويبدو أن أغلب قصائد هذا الديوان هي من الشعر الأول لميهوبي، فروح الإلياذة واللهب المقدس واضحتان للعيان وبشكل جلي جدا في كثير من قصائد الديوان مثلا:

إن الجزائر فـــردوس الدنا أبدا فآدم الوحي مـــن عليائهـا هبطا
هنا ملائكة الرحمن قد هتفت لعاشـق ضمهــا لمــا دعتـه سطا
إن الجـزائر دفـء الأرض تعرفه حرائر العـــز لا من تتجب اللقطا

هي الرجولة بعض من تفردنـــا   لو لم تكن باعنا التاريخ مغتبطا [16]

إن رؤيا الشاعر هي رديفة الحلم والتوحد مع الكون لأن الرؤية الشعرية مرتبطة برموز الشاعر التي بلورها وارتقى بها إلى مستوى من الفاعلية والدلالة الخاصة، وهكذا تتحقق إنتاجية النص عبر التفاعلات والتلاقيات مع النصوص الأخرى حتى يتم التعدد والثراء لأن النص تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية [17]

فتوظيف بعض الرموز يضفي خصوبة أكثر على معاني النص ويفتح آفاقا أرحب لإنتاج الدلالات من المتلقين الذين تتفاوت مخزوناتهم الثقافية وأرصدتهم المعرفية، والشاعر بدوره يوظف بعض الرموز التراثية كأيوب عليه السلام باعتباره رمزا للصبر وتحمل البلاء وقوة الإيمان.

يقول الشاعر في قصيدة عرفات:

كأنك لم تكن جبلا وريحا   وموالا يــرف علـــى النخيل

كأنك لم تكن أيوب يومــا   ولم تصبر على الموت الثقيل [18]

كما يستذكر بعض الرموز التاريخية المهمة في التاريخ الإسلامي ويحاول توظيف بعض إسقاطاتها على الواقع العربي الراهن المتشرذم .

يقول في قصيدة" فتى الخضراء" :

وقفنا في المحافل ألف قرن   وعشنا رغم ثروتنـــا جياعا

أعدنا القادسية دون قدس   وقدّسنا من الزمن الخداعا [19]

كما استعان ميهوبي بالعوالم الصوفية خاصة بعد أن أدمنت ذاته على الحزن والألم حتى ناءت به وأثقلها فانكسرت نفسيا على أشلاء الوطن الذي يسكن الروح فعانقه بجراحاته وروحه الهائمة التي تسعى للتخلص من الجسد وتتوحد مع القيم الروحية الفاضلة لأن «الثائر المتصوف لا يبغي من ثورته ملء بطنه وقتل جوعه وإنما يتوق إلى شحن الروح بالفضيلة وإشاعتها في الناس حتى يكون هاديا لهم في طريق الحياة الطويل» [20].

وقد ألبس عز الدين ميهوبي صوفية لبعض قصائده ولا يمكن تأويلها إلا بعد قراءة وتمعن حيث يستحضر الشاعر بعض الأعلام الصوفية، يقول في بعض أبيات قصيدته"جزائر الكبرياء":

نحبــك حبين حب التي نحب، وحـــب التي ليتها

تراءت بتاريخها تزدهي كصفصافة عانقت أختها

فياليتها علمتني الهوى وياليت صوتي غدا صوتها [2 1]

فهنا تتوارد إلى ذهننا مباشرة أبيات رابعة العدوية المشهورة في الحب الإلهي:

أحبك حبيـــن حـــب الهوى	**وحـــــبا لأنـــك أهـــل لـــذاكا**
فأمـــا الذي هو حب الهوى	**فشغلي بذكـــرك عمـــن سواكا**
وأما الـــــذي أنـــت أهـــل لــه	**فكشفك لي الحجب حتى أراكا**
فلا الحمــد في ذا ولاذاك لي	**ولكن لك الحمـــد في ذا وذاكا**

فتتداخل عوالم الكتابة بعوالم الجسد، وتنفتح الدلالات ويغيب الجسد لتحل الروح محله في سعيها نحو الكمال والتجدد. استلهم هذه التجارب الصوفية ليمثل تجربة حبه للوطن التي بلغت حد الذوبان الكلي في شطحات صوفية عميقة.

تظهر في الديوان الصراعات العميقة بين الواقع والحلم لأن الإنسان بطبيعته حالة مركبة من المشاعر الرومانسية والألم الواقعي والقلق الوجودي فمن العبارات الدالة على الواقع الأليم الصعب :

توضأ القلب بالأحزان (ص144)

طرقت بابك لكن عدت منهزما(ص146)

تركتنا لحداد العمر(ص150)

عصفورة غردت للحزن واحترقت(ص110)

كم جدلت من الزقوم مملكة(ص138)

جرح تفتق ألف جرح أورقت   في الجرح دالية الجراح تألما

جرح وجرح ألف جرح وردة   للجرح تكبر في الفؤاد تورما

النار تأكل موقديها عنوة   والنار تزرع في الضلوع جهنما(ص170/171)

أما بالنسبة للعبارات الدالة على الحلم المقموع:

أجيئك ليس معي غير قلبي

ورائحة الأرز مسك وعنبر

أجيئك يحملني طير روحي(ص104)

لك الشمس مدي إليها يدا

وشقي بنا إن أردت الردى

هو المجد يطلع من صحونا

نديا فيكبر فينا الصدى

تمر العصافير لا تنتهي

وفي فمنا الشدو ملء المدى

أغنيك لالست أدري إذا

أغنيك يحمل قلبي الندا (ص98)

وهكذا يختلط الحلم المسروق المتروك بالواقع الكئيب المر، وتتواصل القصائد في الديوان بهذا الازدواج، ويعلن الشاعر عن أحلامه التي يحاول الهروب بها ولو روحيا إلى منافي آمنة حيث تسكن الروح وتطمئن فلا تجد ملاذا إلا في القصيدة والحرف.

وفي الأخير نقول: إن الديوان ما يزال مفتوحا على عدة قراءات بتعدد القراء وخلفياتهم المعرفية، وكلما تعددت القراءات وتنوعت كلما تكشّف النص أكثر وأبان عن وجوه جديدة، ويمكن في هذا الإطار استثمار التفاعل بين الأدب والتكنولوجيا واستثمار الوسائط التكنولوجية من أنترنت وأقراص مضغوطة...الخ لفتح مجال أوسع لتلقي الشعر الذي قلت مقروئيته وطباعته

فعملية التلقي في المستقبل تفاعلية أكثر نتيجة الثورة المعلوماتية التي يمكن استثمارها لجذب قراء أكبر نحو مجال الشعر الذي يعاني الهجر والإهمال.

إحالات البحث:

1- حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص، النادي الأدبي بحائل، ط 1، المملكة العربية السعودية 2011، ص 244 .

2 – عزالدين ميهوبي ، منافي الروح، منشورات ثالة، ط1، الأبيار، الجزائر 2007.

3 – G.Genette ; Seuils ; éditions du seuil ; Paris 1987 ; p 7/8

4 – G. Genette ; Palimpsestes : édition du seuil ; Paris 1982 ; p10

5 – عبد الملك مرتاض، تحليل الحطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995 ص 297.

6 – عبد الرحمن تيبرماسين وآخرون، نظرية القراءة – المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ط1، علي الزيد للفنون المطبعية، بسكرة، 2009 ص 154.

7- بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأزل: السيمياء والنص الأدبي- 8/7 نوفمبر 2000، جامعة محمد خيضر، بسكرة. ص39.

8- ابن منظور، لسان العرب(مادة روح)، ج5، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان1999 ص 361.

9- المصدر نفسه، ص357.

10- المصدر نفسه، ص395.

11- منافي الروح، ص 133.

12- المصدر نفسه، ص 135/134.

13- المصدر نفسه، ص134.

14- نفسه،ص 137.

15 – نفسه، ص 138.

16- نفسه، ص10.

17- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1993 ص33.

18 - منافي الروح، ص 35.

19- نفسه، ص81.

20- عبد الرحمن تبرماسين، المرجع السابق الذكر، ص164.

21- منافي الروح، 102/101.

النزوع الانتقادي عند عز الدين ميهوبي

((كتاب لا اكراه في الحرية أنموذجا))

أ. رشيدة غانم

«هل يجوز أن نحيا بينما تنظّف دماء الآخرين أغطية الفراش، وألبسة السّهرات..»
"هوارد فاست"

كتاب **"لا إكراه في الحرية"** لـ **عزّ الدين ميهوبي** عبارة عن مقالات متنوّعة في مُختلف المواضيع، تعالج قضايا المجتمع العربي بصفة عامة، منها مواقف عاشها سواء عن قرب أم عن بعد، وأفكار وتأمّلات لطالما أقلقته وضاق بها صدره، كلّ هذه المواقف جسّدها كتابة، لأنّه يعتبر الكتابة مُتنفّسا والإبداع حرّية، فالحرّية عنده صنو الإبداع ولا وصاية عليه.

لجأ هذا المبدع **عزّ الدّين ميهوبي** إلى الكتابة لأنّه لم يجد في غيرها ما يُشبع نهمه، ويروي عطشه، ويَمسَح دمعته، وذلك من خلال الاعتماد على سلسلة من الاستراتيجيات التي يسعى من خلالها إلى توجيه الرأي العام نحو أبسط القضايا التي يمكن أن يحيط بها أبسط الناس في المجتمع، فالحرّية مثلا من العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها في أُسس التّعامل الاجتماعي، فالفرد له الحقّ في أن يعبّر بقلمه وصوته لكنّه في قرارة نفسه لا يعرف لها بداية ولا نهاية

من هذا المنطلق يحاول **ميهوبي** أن يضع يده على الجرح وذلك في قالب انتقادي له وسائله وإجراءاته الخاصّة، فما هيّ أهمّ هذه الوسائل والإجراءات؟

إنّ هذا الكتاب نافذة فتحها **ميهوبي** للقارئ، من خلال عرض مختلف القضايا وفي مختلف المجالات ليقف عند بعض الإشكالات الّتي يعاني منها الفرد في أي مجتمع ما، هذا هوّ المَرمى الّذي يريد "**ميهوبي**" أن يصل إليه من خلال مقالاته هذه، أراد أن يُشخّص لنا الدّاء ليشاركنا البحث عن الدّواء بقالب سخريّ أحيانا وبطابع يغلب عليه الوعظ والإرشاد أحيانا أخرى وعن طريق الكشف عمّا بداخله بصدق وبأكثر من صدق أيضا، كان يثير النّقاش مع القارئ لغرض توعيته وتنبيهه إلى أمور معيّنة... فكان لمقالاته الإبداعيّة هذه بعد براغماتي، **لأنّ** هدف **ميهوبي** في تعرّضه إلى قضيّة ما، هوّ تحقيق المنفعة، ثمّ المنفعة العامّة، بغضِّ النّظر عن صحّة ذلك، مثلما يرى **حبيب مونسي** حين قال «يكون الحكم الّذي نُصدِرُهُ في اتّجاه القيمة ناشئا من تقديرنا للمنفعة في علاجها للأزمات المعروضة قبل الصّحة الّتي لا تعالِجُ شيئا البتّة» [1]

ولقد تراوَحَت نصوصه تلك بين النّزعة الوطنيّة والدّينية، والفنّية والسّياسية، والاجتماعيّة...وغيرها، بالإضافة إلى تلك الّتي جمعت بين هذه النّزعة وتلك

مفهوم الحرّية والكتابة الإبداعيّة عند ميهوبي:

أردنا أن ننطلق من قول "**ميهوبي**" «لأنّ الإنسان ولد حرّا.. فلا إكراه في الحرّية، ولأنّ

الإنسان وُلِدَ عاقلا.. فلا إكراه في الرّأي»

ربّما يتساءل متسائل لماذا جمعت بين "الحرّية" و"الكتابة" في صياغة هذا العنوان!، لكن الإجابة بسيطة؛ وهي أنّ **ميهوبي** يكتب من أجل أن يشعر

بحرّيته ويمارس حقّه فيها، إذن فهوّ يكتب لأنّه حرّ، ولأنّه حرّ فهوّ يمارس حقّه في الكتابة، وقد عبّر عن مفهومه للكتابة ما لها وما عليها في العديد من مقالاته، منها "الكتابة التزام نحو الهويّة"، "صحافتُنَا وتعويم اللّغة"...، "نيسين ومتعة الكتابة"، "سقف الحرّية رصاصة في الرّأس"، "غراس يكتب بالدّم والحبر... والصّبر"، وهوّ ما سنحاول توضيحه.

يقول **ميهوبي** إنّ حرّية التّعبير أمر جميل ورائع تُشعِرُ الإنسان بلذّة الحياة وكلّ واحد منّا يسعى لأن يحافظ عليها، لكن لأنّ هناك حدودا لكلّ شيء فللحرّية كذلك حدود، بحيث تنتهي حرّية الواحد منّا عندما تبدأ حرّية الآخرين...، فالحرّية يجب أن تتعزّز بالمسؤوليّة أوّلا والحجّة ثانيا والعقل دائما وأبدا، فليس الخير فيما هوّ خير لنا نحن فقط! فالّذي لا يتحكّم في حدود حرّيته كمن يقود سيّارة بأقصى سرعة فتكون النّتيجة أذيّة الغير.[2]

وفي حديث **ميهوبي** عن الحرّية وما حدودها؟ استرجع ما نشرته صحيفة **"يولاند بوسطن"** الدّانمراكيّة في زمن أصبحت فيه حرّية التّعبير حرّية للتّعيير بحيث لا سلطة للحكومة على الصّحافة، لكن لماذا يا تُرى؟ ربّما لأنّ الغرب ينادي باسم الحرّية لكي يمارسها على الشّعوب الّتي مازالت متمسّكة بتقاليدها وثوابتها وقيمها الّتي تمثّل وحدتها [3].

كما تعدُّ الكتابة عند **ميهوبي** تحرّراَ من الالتزامات الإيديولوجيّة والفكريّة والثّقافيّة، لأنّ الالتزام بمفهومه التّقليدي مُحاطٌ بسياج، فهوّ إذن نقيض الحرّية والفطرة، وفي المقابل نستخلص مفهوما خاصا بـ **ميهوبي** للالتزام وهوّ أن يكون المبدع سواء كان شاعرا أم روائيا أم مسرحيا...صادقا تجاه ذاته ونحو الهويّة، وقدّم مثالا على ذلك بشاعر الثّورة **مفدي زكريّا** قائلا إنّه الوحيد

القادر على التّعبير عن الثّورة الجزائريّة وما عاشه شعبها، يصوغُ هويّته رموزا من دم شهداء الثّورة وبكلّ صدق [4]

أردنا أن نستهلّ أو نفتتح آراء **ميهوبي** حول الحرّية بأوّل مقال عنوانه "**معادلة الثّلاثة في الواحد**" رغم أنّي لا أميل إلى الرّياضيات لعدم تمكّني من تحليل المعادلات الرّياضية إلا أني حاولت فهم هذه المعادلة الرّياضية الإبداعيّة وفق صبغة المبدع **ميهوبي،** سعى من خلال هذا المقال إلى توصيل رسالة يصفها بالمركزّية إلى أهل وطنه من أبسط شخص فيه إلى أكبرهم شأنا، وقد انطلق من قناعة وهيّ أنّه «عندما يكون شعورنا حادّا بالإنسان والحرّية واللّغة والتّاريخ والموروث الحضاري..يكون ارتباطُنا بالوطن متجاوِزًا لمنطق الجغرافيا إلى منطق التّعايش الحتمي خارج دوائر الرّفض والإقصاء» [5]، ينطلق **ميهوبي** بإيمان منه أنّ الحوار هيّ الأرضيّة الصّلبة الّتي يشيّد عليها كلّ بلد (وطن) نجاحاته وآماله واستقراره، فدعى بصوت صريح وصارخ كلّ فرد مهما كانت مكانته إلى تقديم الحوار على ... لأجل معالجة الأمور العالقة بطرق سلميّة ناجعة، كما يدعو المسؤولين لأن لا تكون خطاباتهم خطابات يقف مفعولها عند حدود المنصّة بل يجب أن تصل إلى أذن كلّ مواطن وتغرس لديه الثّقة، لأنّه بالحوار المبنيّ على الثّقة واللّيونة تتحضّر المجتمعات

يحاول **ميهوبي** أن يتسلّل إلى بيت كلّ واحد منّا، إلى المسؤولين والمثقفين والبسطاء ليقنعهم بضرورة الاتّحاد وتجاوز الخلفيات الّتي إذا ما أحسن كلّ واحد التّعامل معها صارت مصدر أمن وازدهار، لا مصدر زعزعة هذين الأخيرين، فاليد الواحدة لا تصفّق

ويُذكّرنا **ميهوبي** بأن عَلَمَنَا يتلوّن بثلاثة ألوان هيّ الأبيض والأخضر والأحمر، فإذا ما حاولنا فسخ أحد هذه الألوان نكون قد خرقنا طهر تلك

الدّماء الزكيّة الّتي سقى بها شهداؤنا الأبرار هذه الأرض الطيّبة، فإذا كان العلم لا يقبل القسمة على ثلاثة فإنّ الجزائري كذلك لا يقبل القسمة على ثلاثة لأن هذا العلم يمثّل كل مواطن جزائري، والجزائري هوّ المسلم العربي الأمازيغي فهو جسد مكوّن من هذه الثّلاثية إذا ما اشتكى عضو منها تداعت له سائر الأعضاء بالسّهر والحمى، وفي هذا يقول **صالح بلعيد** «كان ممّن ساهم في نشر العربيّة وتقعيد قواعدها أجدادُنا المازيغيّون، لا لشيء إلاّ لغرض المحافظة على الوَحدَة بين المسلمين، فكان شِعارُهُم: المازيغيّة إرثُنا، والعربيّة غراء اجتماعي توحيدي فبالمازيغيّة كنّا وبالعربيّة نبقى» [6]

أمل **ميهوبي** في دولة قويّة وشعب كريم العيش يتحقّق باللّجوء إلى الحوار ثمّ الحوار، فالتّواصل والاتّصال، والتّشاور وقبول رأي الآخر وتفادي ثقافة التّهميش والإلغاء، لتحقيق الأمن والاستقرار، ولأنّ محصّلة الدّولة القويّة البرلمان المسؤول والحكومة المقتدرة والعدالة النّزيهة، والشّعب الحرّ المسالم والمتحضّر... [7]

أنا بدوري أضمّ صوتي إلى صوت **عز الدين ميهوبي** لندعو كلّ مواطن جزائري وكلّ مسؤول بأن لا يتغاضوا عن كلام الحكماء حينما قالوا: ثلاث لا يُعبثُ بهنّ العين والشّرف والوطن [8]، وأملُنا بغدٍ أفضل يعمّه الخير والوئام بمشيئة اللّه من خلال هذه المقالات الّتي تحاورْنا من خلالها مع **ميهوبي** نفهم أنّه يسير في طريق الحرّية الّذي قالت عنه **نادرة الزّين عبّود** أنّه « يستحقّ أن نسيرَ عليه.. وأن نرتبط به.. قد نخطئ.. قد نفشل.. قد نتألّم.. قد نتراجع، لكنه حُلمنا وعذابنا.. وأرقنا الدّائم اللاّمتناهي» [9]، لكن طريق الحرّية على ما يبدو «صعب ووعر.. طويل ولا تتحدّد نهايته بأطر معيّنة، فالحرّية هيّ الإنسان الكبير.. المبهم. الرّائع بكلّ ما يحمله من تضاعيف وجوانب الحياة..» [10] لأنّ طريق الحياة طويل...

وشائك يتطلّب الحذر والتّحلي بالمسؤوليّة وحسن القيادة واستغلال الفرص بأحسن طريقة من أجل أنّ يحقّق الواحد أهدافه ومراميه ومصطلح الحرّية رغم وضوحه فهوّ شاسع، لأنّ هناك حرّيات عديدة: سياسيّة، اقتصاديّة فكريّة علميّة.. [11]

يشعّ من لغة **ميهوبي** ذلك الصّدق العميق الّذي غلب على كتاباته، فهوّ يكتب كما يشعر، وكما تتراءى له الأمور عيونا، لا يكتب من أجل أن يكتب فقط وإنّما يكتب من أجل أن يشعر بمتعة الحرّية، ولكي يحسّس القارئ أيضا بحرّيته لأنّه يرى أنّ الكتابة واجب وحرّية معا، والحريّة كما يراها ويتعامل معها **ميهوبي** ممارسة يومية ونضال مستمر، وواجب، يرى أنّ الإنسان المثقّف مثلا، مُطالَب بتقديم قيمة مضافة للمجتمع، لأنّه بكتاباته تلك وأرائه يدفع المجتمع إلى المساءلة بحيث يصير كلّ فرد يسائل ذاته لغرض تحسين وضع من الأوضاع نحو الأفضل، لذا تتجاوز كتاباته التّواصل إلى التّفاعل، وهذه خاصيّة من خصائص الكتابة عنده.

وهذا ما يؤكّده كذلك **عبد الملك مرتاض** في قوله إنّ «الكتابة واجب لا حرّيّة. وإن كانت حرّيّةً، كما يقول رولان بارط، فهي أيضاً واجب محتوم - كما نزعم نحن- على الكاتب: يؤدّيه للمجتمع ولا يستطيع الإفلات من فعله... لا يسَعُه، إذن، إلاّ أن يكتب. إلاّ أن يقول شيئاً. إلاّ أن يدبّج نُسوجاً لغويّة ينفُخ فيها من رُوحه وخياله وعقله معاً» [12].

ينتقل **ميهوبي** من الحديث عن الهُويّة الوطنيّة كيف نفلح في الحفاظ عليها، إلى مجال الفنّ ليخفّف قليلا عن القارئ، في مقاله الموسوم "**المتنبّي يكتب لعمرو دياب**"، ما قصّة هذا المتنبّي! وأنا أقرأ المقال استحضرت نصّا شعريا لـ "ناصر الدّين باكريّة" حول "المتنبّي" يقول في "**رسالة طفل**":

طفل في العام العاثر من يأسه

لم يبلُغ سنّ الحرقة بعد

يتأبّط محفظة حُبلى ببرامج... أكبر من إحباط معلّمه

قال له:

- ماذا صَنَعَ المتنبّي؟!!

مات شريدا في البيداء بعقله!!

وأخ الجهل المظلم ينعمُ في جهله!

....

لو أنّ المتنبّي كان ذكيّا لم يدخل مدرسة التّاريخ

وتقصّد مدرسة الألحان

ليصير النّجمَ "الشَّابَ المتنبّي" [13]

يبدو أنّ **باكرية** و**ميهوبي** أرادا أن يوصِلا إلينا نحن القرّاء معنى معيّنا في قالب تغلب عليه السّخرية، ذلك أنّ **المتنبّي** أراد أن يكتسح السّاحة الفنّية بكتابته نصوصاً شعريّة للفنّان **عمرو دياب**، وربّما كان هدفه الحصول على لقب "الشّاب المتنبّي".

أراد **ميهوبي** أن يصوّر لنا وبكلّ حسرة حال الفنّ اليوم، حيث أصبح في متناول كلّ من قاده هواهُ إلى ذلك، إذ يستعيرُ أحدهم كلمات من كتّاب هم أيضا لا علاقة لهم بقيمة الفنّ الحقيقي الأصيل، يُخضِعُون تلك الكلمات لِصَخَبِ الآلات الموسيقيّة لتحظى بعدها السّاحة الفنّية بأغنية جديدة بين ليلة وضُحاهَا، والغريب في ذلك أو قل المُؤسِف – نحو قول **ميهوبي**- إنّ الجمهور يتلقّاها بصدر رحب وتعطّشٍ شديد، بغضّ النّظر عمّا يستهلكه ودون أن ينظر النّوعيّة أو يتحقّق من تاريخ الصّلاحية، وقد عاد بنا **ميهوبي** إلى العصر العبّاسي

متذكّرا "**زريابا**" و"**الموصلي**" و"**المتنبّي**"، قائلا إنّ الفنّ الأصيل قد رَحلَ برحيلهم! فأين هي شوارع بغداد الّتي كانت في زمن هارون الرّشيد تعجّ بقصائد أكبر الشّعراء ونغمات العود الطّيبة... [14]

يرى أنّ صورة الفنّ اليوم آلت إلى مثواها الأخير لأنّ أكثر الفنّانين «يتحدّثون في أمور أكبر منهم ويتّخذون مواقف ليست على مقاسهم ويحاولون الظّهور أمام النّاس بمظهر القادرين على قلب أنظمة الحكم..بعد أن نجحوا في قلب أنظمة الموسيقى» [15]

إنّ نداء **ميهوبي** مُوجّه إلى المسؤولين عن هذا المجال لغربلة معايير تصنيف الفنّان وغير الفنّان في قوله «ما رأيكم في إنشاء وزارة لتهذيب الذّوق من أسفل إلى فوق [16]

يبدو أنّ محاكم التّفتيش تعود بعد قرون، مع "**أوريانا فلاتشي**" لكن هذه المرّة ليس في إسبانيا بل في إيطاليا، عَرِّفْ هذه المرأة كما شئت - يقول ميهوبي- هيّ صحفيّة سياسيّة، مراسلة حرب.. عايشت العديد من الحروب (الهند الصّينية، الشّرق الأوسط تفجيرات 11 ديسمبر...)، نالت شهرة على حساب العرب والإسلام، إذ في كلّ مؤلّف جديد تحطّ من قيم الإسلام، وتعمل جاهدة على إقناع العالم أنّ العرب هم الإرهاب... [17]

يقول **ميهوبي** إنّها « نصبت نفسها وصيّا على الحرّية وعلى نساء العرب... راحت تكتب دون توقّف، وفي كلّ مؤلّف لها غمز ولمز في تاريخ هذه الأمة..» [18]

إنّ ما يرمى إليه **ميهوبي** في تعرّضه إلى هذه المرأة هوّ تنبيه الأمّة العربيّة لما يجري في عقر دارها وهيّ لا تدري، وبأكفانها الّتي تُنسَجُ في الغيب وهيّ أيضا لا تدري وفي ما يعتمل في نفوس كثير من أهل الغرب الّذين يمقتون العرب..، ويبدو أنّ تَنَبُّأَ **ميهوبي** هوّ ما تعيشه الآن الدّول العربيّة.

من هي هذه المرأة الّتي سرقوا تاريخها؟ يا ترى، يحكي لنا "**ميهوبي**" قصّة امرأة فرنسيّة كاتبة وفنّانة تّشكيليّة، السّيدة **سوزان غوهو** **susanne gouhot**، ترأس لجنة للصّداقة الجزائريّة الفرنسيّة بمدينة "ليون" الفرنسيّة، أحبّت الجزائر وفي كلّ مرّة تزورها تقيم معرضا في فرنسا عند عودتها، لكن ما حصل لها وأصابها بالحزن والخيبة هوّ أن أحد الشّباب الجزائريّين سرقَ منها آلة التّصوير التي كانت تحمل ثلاثمائة صورة مع أطفال جزائريين وفي مناظر سياحيّة وتاريخيّة ألهمتها.

يقول **ميهوبي** إنّ أيّ دولة لا تنفكّ تتعرّض للأزمات الاجتماعية السّياسيّة...لكن الدّولة الحقيقيّة هيّ تلك الّتي تعرف كيف تتعامل مع تلك الأزمات، لتحافِظَ على كيانها ومعالمها، وبالتّأكيد تاريخها، لأنّ التّاريخ هوّ الدّولة في حدّ ذاتها، ومتى ما تناسى شعب تاريخه صار بلا هويّة وبلا أصل يعود إليه، أراد **ميهوبي** أن ينبّه كلّ الجزائريّين وعلى رأسهم المسؤولين إلى ضرورة الحفاظ على تاريخ الجزائر العميق، وذلك في قصّه لنا ما جرى لهذه الكاتبة الفرنسيّة الّتي تقيم معارضا في فرنسا للتّعريف بتاريخ الجزائر، ألسنا نحن أولى من هذه المرأة الكريمة؟ كما تحدّث عن أحد الشّباب الجزائريين **عبد القادر العروسي** الّذي أنقذ أكثر من أربعة آلاف كتاب من الحرق والتّلف أيّام الفيس رغم ما لاقاه من عناء في ذلك[19].

يدعو **ميهوبي** كلّ المسؤولين إلى الأخذ بيد من يسري في عروقه حبّ الوطن، كي لا يتعرّض تاريخنا للبيع في الأسواق السّوداء بأثمان زهيدة كما بيعَت كاميرا **سوزان غوهو** بما فيها من صور تعبّر عن تاريخ الجزائر من خلال مناطِقِهَا التّاريخيّة

"**صحافتنا وتعويم اللّغة**" ماذا يقصد "**ميهوبي**" يا ترى حين صاغ هذا العنوان؟ يقول إنّ لغة الصّحافة الجزائريّة قد عرفت تراجعا ملحوظا حين عرفت حرّية أكبر بصدور قانون الإعلام في عام 1990، سواء من حيث المواضيع أو طبيعة اللّغة الّتي يعتمد فيها الصّحافيين على التّبسيط لأجل التّسهيل على القارئ ما أدّى إلى تراجع اللّغة الرّسميّة، إذ يُرجعُ **ميهوبي** الأسباب إلى التّكوين اللّغوي المحدود للصّحافيين وغياب المرشدين اللّغويين الّذين يتكفّلون بهذا المجال، لذا اقترح إعادة النّظر في المؤسّسات والمعاهد التّكوينيّة المختصّة لإعداد الصّحفيين والإعلاميين.

وفي اللّغة، يقول **ميهوبي** بضرورة اعتماد اللّغة في ذاتها قبل اعتمادها كوسيلة، وأن لا نهمل اللّغة العربيّة في الصّحافة بدعوى العولمة والتّسهيل على القارئ، وكذلك تجاوز - قدر المستطاع- توظيف المصطلحات الغربيّة وقولبتها في قوالب عربيّة، فهؤلاء الّذين يهجّنون اللّغة العربيّة بدعوى الحداثة في حقيقة الأمر العجز هوّ الّذي يتحدّث على لسانهم وليس الحداثة لأنّ الحداثة لا تعني التّخلي عن اللّغة الأصليّة الّتي تمثّل الهُوية..، ويضيف أنّ سلامة اللّغة من حيث المعنى والمبنى والذّوق والفنّ هو ما يجعل من عمل إبداعي مهما كان المجال الّذي كُتِبَ فيه عملا قيّماً ومؤثّرا في القارئ [20]

إنّ من قناعات **ميهوبي** كذلك أنّ الحرّية تسير جنباً إلى جنب مع الهوّية فهما «يشكّلان جناحين أساسيين لأيّ مبدعٍ كان، أمّا وأن تصنّف كتاباته وأعماله في خانة ما، فهيّ وظيفة من يجلسون في الظّل لترصّد حركة الشّمس في مدارها حين تأخذ اتّجاهاتها يمينا ويساراً» [21].

من خلال هذه المقالات المتنوّعة الّتي قدّمها **ميهوبي** على مختلف الأشكال، في قالب فكاهي تغلب عليه السّخرية تارة وفي قالب الوعظ

والإرشاد، والنّصح، والمعارضة... تارة أخرى تنبثِقُ النّزعة الانتقاديّة عندهُ الّتي تقوم على قلب سلّم القيم الاجتماعيّة، السّياسيّة الفكريّة، والإبداعيّة.. فهوّ يعرض آراءه للقارئ الّذي يفترضه مسبقًا وفق قناعاته الثّقافيّة والفكريّة والسّياسيّة سواء كان معارضاً أم مؤيّداً، فكان نقده بنّاءا لأنّ هدفه الأوّل والأخير هوّ أن يجعل من اللّغة نافذة يطلّ من خلالها على المجتمع لينقد من أجل أن يبدعَ أوّلاً ويكشف ثانياً ويأمل في التّغيير ثالثاً وليس أخيرا.. يقول أحمد مطر الحرّية نبت ينمو بدماء حرّة وزكيّة

الهوامـش:

1- حبيب مونسي، «العولمة والتّحديات اللّغوية»، مجلّة الممارسات اللّغوية، العدد 0، منشورات مخبر الممارسات اللّغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ص 113 .

2- عزّ الدين ميهوبي، لا إكراه في الحريّة، ، ط 1، دار ثالة، 2007، الجزائر، ص 175- 176

3- المرجع نفسه، ص 173- 175 .

4- م. ن، ص 207- 208 .

5- م. ن، ص 10.

6- صالح بلعيد، المازيغيّة في خطر!؟، منشورات مخبر الممارسات اللّغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011، ص 166.

7- عز الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرّية، ص 7- 11.

8- المرجع نفسه، ص 7.

9- هوارد فاست، طريق الحرّية، تر: سليم إبراهيم عبّود، دار طلاس، 1985، دمشق، ص 27.

10- المرجع نفسه، ص 25.

11- أ. د خالد بن عبد اللّه القاسم، الحرّية الدّينية بين المسلمين وأهل الكتاب تأصيل المفهوم وردّ الشّبهات، ط 1، مكتبة الملك فَهْدْ الوطنيّة، 1430 هـــ، ص 7.

12- عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد. متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها، دار هومة، 2002، الجزائر، ص 8.

13- ناصر الدّين باكرية، مسمّيات الأشياء. نصوص شعريّة، ط 1، 2009، دار المقاومة الجزائر، ص 44- 46.

14- عزّ الدين ميهوبي، لا إكراه في الحرّية، ص 21- 24 .

15- المرجع نفسه، ص 22.

16- م، ن، ص 24.

17- م. ن، ص 25- 28.

18- م. ن ، ص 26.

19- م. ن ، ص 35- 36.

20- م. ن ، ص 199- 205.

21- م. ن ، ص 209.

الرؤيا الاستشرافية والعولمية في رواية "اعترافات أسكرام" لـ" عزالدين ميهوبي":

أ. جراح وهيبة

1- الإطار الصوري الناظم لمنطق "الاستشراف" في الرّواية: تنطلق فكرة "اعترافات أسكرام" من فندق "أسكرام بالاس" الذي يملكه رجل أعمال ألماني يُدعى "هوسمان"، بناه في منطقة الأهقار تخليدا للراهب الفرنسي "شارل دي فوكو"، ويقيم في رأس العام 2040 حفل اعتراف لروّاد الفندق فيقع الاختيار على شاعر كوبي، ورسّام إسباني ومجاهد فلسطيني، وامرأة يابانية من خلال هاته الشخصيّات سوف يقوم الراوي بتفريغ وتفعيل ذاكرته العولميّة مخترقا بذلك قيود الزمكانيّة، ومعبّرا في الوقت نفسه عن واقع عشناه وآخر مازلنا نعيشه، وواقع مفترض أن نعيشه لاحقا.

لهذا بدت لنا "اعترافات أسكرام" مُساءلة جريئة وبحثا مستمرّا لا يعترف بحدود أو محظور، لا تفكّر في الإنسان في المطلق المجرّد بل في سيرورته التاريخية المخصوصة اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، ووفقا لهذا جاءت "اعترافات أسكرام" كردّة فعل لما يحدث حول الإنسان الذي لم يعد في إمكانه الاستمرار في العيش وكأنّ شيئا لم يقع، إنّه إنسان يقرّر في لحظة من اللّحظات الاعتراف بالحقيقة كلّ الحقيقة ولا شيء إلاّ الحقيقة، يقول: "**...لم أفهم لماذا يشبّه الناس الحقيقة بالشّمس، بينما لا تقوى أعينهم على النّظر إليها، قد تكون الشمس كذبة أيضا فهي تفضحنا في النهار ونفضحها في الليل، أردت أن أكلّمكم عن الحقيقية لا غير..**" [1]

فكيف تُساءل "اعترافات أسكرام" مصير الإنسان المعاصر الآن وفي هذا العالم؟ وما هي إستراتيجية الراوي في هذه المساءلة؟

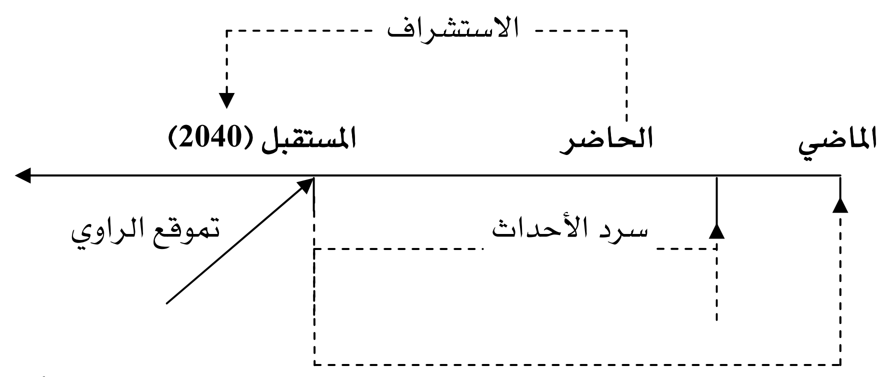
2- مؤشّرات الرؤيا الاستشرافية:

❖ **الفجوة الرّقميّة لبنية الزّمن في الرّواية:** يكاد يكون الأمر الأساسي المتحكّم في النّزعة الاستشرافيّة التي طبعت العمل الروائي بأسره،.

من المعروف بأنّ الرواية تتأطّر باعتبارها أحداثا تتوالى وفق نظام خاص بعنصرين متلازمين، هما: الزّمان والمكان، لكن مادامت هذه الأخيرة (الرواية) تخطيب وتحوير لمادة حكائية معيّنة فإنّنا نجد أنّها تتعرّض لعمليّة التنظيم والترتيب [2] ممّا يجعلها تُخالف المنطق الذي يفترض حدوثها في سيرورة زمنيّة خطيّة وحيدة، لتُشكّل نوعا من التنافر الزّمني بين نظام الحكي ونظام السّرد والذي يقوم أساسا على تغيير مواقع الأحداث من خلال إستراتيجية التقديم والتأخير فيها، وهذا من شأنه أن يخلق الإثارة والتشويق وكذلك الجانب الفنّي والجمالي للرواية. [3]

من هذا المنطلق تستمدّ رواية "اعترافات أسكرام" جماليتها وقيمتها الفنيّة، لتؤسّس بذلك للغة أخرى تُبطنها اللغة العادية من أجل كشف أعمق للإنسان والوجود.

ومن أجل هذا الكشف اقتضى الأمر من الروائي أن يقدّم لنا سيرورة زمنيّة مغايرة لخطيّتها المعهودة، وذلك من خلال التموقع في نقطة بعيدة عن الزّمن الكرونولوجي الذي انبثقت عنه الأحداث الراهنة، لهذا سجّلت البنية الزّمنيّة للرواية فجوة رقمية كبيرة بين "المتن الحكائي الذي يُعتبر النظام الطبيعي والخطي للأحداث سواء كانت حقيقية أو متخيّلة" [4]، وبين المبنى الحكائي الذي يمثّل الصياغة الفنيّة وإعادة إنتاج المتن بشكل متفرّد وخصوصي، وفيما يلي مخطّط لتوضيح كيفية صياغة الأحداث ومنطق الاستشراف الذي يُسيّرها في الرواية:



وبناء على هذا خرج الراوي برؤيا أساسها الاستباق في رصد الأحداث وهذا كلّه نابع من قناعته الشخصيّة التي وردت ضمنيا في أحد مقاطع الرّواية والتي مفادها أنّ الإنسان لا يعترف بأخطائه وأسراره إلاّ بعد فوات الأوان ومرور الزّمن عليها، ومادامت الأحداث التي يتناولها الروائي معاصرة جدّا للفترة الزّمنية التي وقع فيها فعل الحكي والسّرد فإنّ ذلك سيتطلّب منه التموقع في نقطة بعيدة عنها (في المستقبل)، وكأنّ "المستقبل" هو المركز الذي تتفرّع عنه الأحداث المعترف بها في ثنايا الرواية، يقول في أحد مقاطع الرواية: "**... يقولون إنّ الاعتراف ثقافة دينيّة، يشرع أصحابها في الجهر بأفعالهم المشينة آخر العمر اتّقاء للجحيم لهذا كلّما حلّت كارثة بفعل بشري متعمّد انتظر الناس ثلاثين أو أربعين عاما ليعرفوا حقيقة ما حدث، ويعرفون الفاعل ونائبه..**" [5]

لهذا فلن ينتظر الراوي ثلاثين أو أربعين عاما لكي يكشف لنا الحقائق الاجتماعية والسياسيّة الراهنة، وإنّما سيقوم برصدها لنا لكن بخلق مسافة بينه وبينها تعتمد على الاستباق في مساءلة مصير الإنسان.

وبناء على هذا يقرّر الراوي الاعتراف بالحقيقة التي لا تمثّل –حسب رأيه- سوى جزء ممّا هو مُضمر، خاصة إذا ما قورنت بالأكاذيب التي يعترف بها الآخرون، يقول: "**.. ففي الحالتين أبوح بقليل من الحقيقة، ليس كلّ الحقيقة كما هو شأن أولئك الذين يقسمون بأغلظ الأيمان في المحاكم بأن يقولوا الحقيقة، فيقولون كلّ شيء إلاّ الحقيقة..**" [6]

ووفق هذا المبدأ يعيد ترتيب الأحداث وتنظيمها بشكل يجعلها تدور في قالب خيالي ممكن بعد أربعين سنة لاحقة.

ومن نماذج هذه الفجوة الرّقميّة التي سجّلتها بنية الزّمن في الرواية نجد:

- **".. ولم أعرف معنى النازا إلاّ في العام 2018، الذي كثر فيه الحديث عن مركبة فضائيّة أرسلتها الوكالة الأمريكية لاستكشاف كوكب الزّهرة.." [7]**

- **"..كما أنّ الفترة ما بين 2011 و2013 شهدت اغتيالات مسّت عددا من أعوان المخابرات الأمريكيّة التي لها صلة بالحرب على الإرهاب وإدارة الأمن القومي الأمريكي.." [8]**

❖ **صراع الواقع والخيال:** قد يصعب وضع حدود أو خطوط واضحة للفصل بين الجانب الواقعي والجانب الخيالي في الرواية، لهذا فما يمكن قوله في هذا الشأن هو أنّ الرواية قد قدّمت لنا نوعا من الصراع الذي احتدم بين واقع معيش ومصير خيالي مستشرف ومفترض، واقع مرير متبّل بشتى أنواع الهموم ذات الجذور التاريخية والسياسيّة والثقافيّة، خاصّة في بداية الرواية حيث أدرج الراوي مجموعة من الأحداث السياسيّة الواقعيّة التي كان لها ضلع كبير في زعزعة الاستقرار العام ، هذه الأحداث التي كان لها دور كبير في توجيه المسار السّردي العام للعمل الروائي ككلّ والتي تمتّعت بنفس الدّور كذلك في استقراء مصير الإنسان وتوجيهه.

أمّا الجانب الخيالي والذي كان المهيمن على الرّواية، فقد تمثّل في الجانب اليوتيوبي الذي أوجده الراوي كبديل للحلول الرّسميّة الفوقيّة القائمة على المخاتلة والاصطياد، هذا الجانب الذي جاء لخدمة الواقع المرير من خلال التساؤل عن المنفذ والمخرج الذي يمكن أن يظفر به الإنسان أمام تفاقم المشاكل وتشعّبها، ووفق هذا جاءت معظم أحداث الرواية مبنيّة على منطق افتراضي أساسه مساءلة مصير الإنسان في مجرى الواقع المعيش الذي تستبدّ به المصلحة ثمّ المصلحة وبعدها المصالحة.

وتبدأ النزعة الخياليّة في استشراف مصير الإنسان ومآله في الرواية من ذلك الحلّ الطوباوي والمثالي الحالم الذي أوجده الراوي، وهو تفكير مالك الفندق في إقامة حفلة اعتراف بفندق "أسكرام" بمناسبة رأس السنة، والذي ستتجرّ عنه باقي المجريات الخيالية للرواية.

❖ **النزوع الديني في تحديد مصير الإنسان:** هذا النزوع الذي جسّدته تلك الوقفة الحائرة التي وقفها الراوي أثناء محاولته استشراف ورسم مصير مفترض للإنسان، حيث بدا لنا أنّه واقع أمام ثلاثة اختيارات:

- الأوّل ينزع إلى الحقيقة الدينية والإسلاميّة القائلة بأنّ مصير الإنسان في يد الله، وقد تجسّد هذا النزوع في افتتاحيّة الرّواية حيث كان هاجس "النيزك"- كحالة طبيعية خارجة عن نطاق البشر- ينهش أفئدة سكّان "تام سيتي" هؤلاء الذين أصبحوا يترقبون نهايتهم في أيّ لحظة من الزّمن يقول: "..**كان سكّان تام سيتي مثل شعوب العالم الأخرى يترقّبون الساعة التي تنتهي فيها الحياة على الأرض، فلا تسمع إلاّ كلمة تيميسي أي النّيزك**"[9]، وكأنّ المصير النهائي للإنسان لا يمكن أن يخرج عن قدرة الله، وبالتالي لم يجد الإنسان بدا في أن يعود إلى الله تعالى ويطلب منه اللّطف في القضاء وليس الردّ النهائي له،

"..**قبل شهرين من الوعد الذي قطعه العلماء بشأن سقوط النّيزك خرجت مثل كلّ الناس إلى العراء وقت الغروب للصلاة والتضرّع إلى الله حتى يجنّبنا الكارثة**"[10]

- أمّا الاختيار الثاني فهو ذاك الذي ينزع إلى كون الإنسان السّبب الرئيس فيما آل إليه وما سيؤول إليه مستقبلا، يقول في أحد مقاطع الرواية على لسان شيخ "تام سيتي": " ..**الآن عرفتم معنى الخوف يا أشباه البشر... تقضون ليلكم مع الموبقات وتعلنون توبتكم في النهار، ما أقبحكم... هذا يوم الحشر لا لا هذا قليل ممّا ينتظركم أيّها الخارجون عن جادّة الحقّ، لستم أهلا للحقّ..**

أنتم الذين عجّلتم باللّعنة الآتية إليكم من السّماء.. لا منجاة اليوم من غضب الله يا أعداء الله.." [11]

- بينما يتجلّى الاختيار الثالث في كون مصير الإنسان مازال في يد أخيه الإنسان وهي فكرة لها أثر بالغ في التطوّرات التي سيخضع لها فعل الاستشراف والاعتراف لاحقا في ثنايا الرواية، فهذه الفكرة لها امتدادات سياسية واجتماعيّة واقتصاديّة وحتى تاريخية، فمن خلالها يعبّر لنا الرّاوي عن مصير دول الجنوب الذي لا يزال معلّقا وخاضعا لهيمنة الشمال، لهذا قدّم لنا الإنسان الذي يعيش كابوس قدوم النّيزك هو نفسه الذي يأمل أن يجد له مخرجا أناس من بني عشيرته، يقول في أحد مقاطع الرواية: "**.. سألني "سمدات" وهو يتابع كالآخرين صورا حيّة للنّيزك في تليفزيونات يدويّة: هل سينجحون في تفجيره قبل أحد عشر يوما من وصوله الغلاف الجوّي(....) ما دام الألمان قد نجحوا في إرسال محطّة فضائيّة مجهّزة بصواريخ نوويّة يتمّ التحكّم فيها عن بعد، فإنّ الأمل قائم.."** [12]

3- الإطار النّاظم لمنطق "العولمية" في "اعترافات أسكرام": تطغى النّزعة العولمية على المنطق الافتراضي الذي سعى الرّوائي أن يؤطّر به سؤال المصير في الرّواية، لهذا فقد قدّم لنا نظرة كونيّة شاملة يتّحد ويتوحّد فيها مصير الإنسان في إطار مكاشفات آتية من كلّ بقاع العالم، وقد تجسّدت هذه النّزعة على المستوى السّردي من خلال انفتاح الرواية على "بوليفونية" تتعدّد فيها الأصوات وتتجاور دون هيمنة أو إقصاء، فالراوي حينما قام بسرد وشرح واقع اجتماعي معاصر بكلّ حيثيّاته السياسية والثقافية التي شغلت الرأي العام الوطني والعالمي لم يسقط في فخّ الصّوت الواحد العليم بكلّ شيء وإنّما حاول أن يوزّع الأدوار على شخصيّات من جنسيّات مختلفة "كوبية، إسبانية فلسطينيّة ويابانية"، ليبقى السؤال هو سيّد الموقف ومادّة الرواية بامتياز، هذا السؤال الأنطولوجي الذي تبلور في كلمات مفاتيح تنضوي كلّها في قاموس "الاعتراف" كالمساءلة والمكاشفة والبوح.

4- مؤشّرات الرؤيا العولميّة [13]:

❖ **انزياح العتبة النصيّة**: تستوقفنا العتبة النصيّة باعتبارها الواجهة الأماميّة للعمل الروائي ككلّ وذلك نظرا للطابع ألإسنادي الذي قامت عليه هذه الأخيرة، فالمسند "الاعترافات" في معهودنا القولي يحيل على ملفوظ الإنسان العيني، الذي يقع في مقام المساءلة طوعًا أو كرهًا كأن نقول مثلا: "اعترافات المتهم"، "اعترافات المذنب"،.. لكن الشيء الذي حصل هنا هو تعيين المسند بمسند إليه مكاني وهو "أسكرام"، ليصبح فعل الاعتراف والمكاشفة متعلقا بشكل وثيق بهذا الفضاء المكاني "أسكرام بالاس"، ومن هنا تنبثق الوظيفة الإغرائية للعتبة النصيّة وللرواية بمجملها، حيث تضع المتلقي أمام شذوذ دلالي يجد نفسه فيه مرغما على الخوض في فتنة المدلول من أجل محاولة الإمساك بالمعنى المقصود.

إنّ "شخصنة المكان" التي تبنّاها الرّاوي في هذا الإطار تفسح مجالا واسعا لفعل الاعتراف الذي يُعتَبر المسعى الأساسي في الرواية، حيث تحوّل "أسكرام" من مجرّد فندق سياحي واقع في أعالي "تمنراست" إلى مرصد عولمي للكون ومجرياته المختلفة، ليتحوّل عالم الصّحراء بذلك إلى فضاء كوني يرصد لنا التطوّرات الراهنة في العالم بما يحمله من مفارقات ومفاجآت لهذا الإنسان من جهة، ويمضي في جهة أخرى إلى استثارة الذاكرة العالميّة النائمة في قاع الوعي عبر استنطاق آهات الإنسان العالمي الجريح والمرهق من الاضطهاد والتعسّف.

❖ **نسقية العتبات النصيّة الداخليّة**: يتكوّن فضاء الاعتراف والمكاشفة من سلسلة من العتبات النصيّة الداخليّة التي من شأنها أن تحافظ على الانسجام العام للرّواية، فهي تنتظم في سبع (07) عتبات تفرّعت من العتبة الأمّ وأسهمت كلّها في توسيع وتنويع الفضاء الرئيس، وإن بدت في ظاهرها عكس ذلك وهذه العتبات هي بالترتيب:

- "تين أمود"/ "عين الزانة"/ "الشاعر والجدران"/"الفجيعة على أستار الكعبة"/" تورا بورا"/"قديس الماء الأبدي"/"رماد النبيّ الأخير" .

تبدو هذه العتبات لأوّل وهلة أنها لا تملك أيّ دلالة على مستوى الاستخدام المعجمي إذ لا تمتثل لمنطق الكلام المفيد، فهي مجرّد حوامل لمحمولات مبهمة، ممّا يضع المتلقي في موقف إغراء كذلك يدفعه إلى البحث عن الملفوظ السردي المُضمر في قفاها، لكن على مستوى البناء الموضوعاتي نجدها تتضافر وتتكامل جميعا لتشكّل قطب الرّحى لهيكل النصّ الروائي كلّه، وذلك من خلال الاعتماد على تقنية "السّرد الإطاري الذي من مميّزاته أنّه يجعل المكوّنات السّرديّة تتناسل تناسلا يقوم على الفصل والوصل في آن واحد"[14]، إذ يمكن استقبالها كأكوان موضوعاتية منفصلة ولكنّها جميعا متعالقة بشكل يجعلها تصبّ في مجرى نهر واحد هو مجرى "الرؤيا العولمية" التي طبعت الرّواية من بدايتها إلى نهايتها، هذه الرؤيا التي استطاعت أن تحتويها وتستوعبها ذاكرة "أسكرام" العجيبة:

بدءا بشخصيّة "تين أمود" التارقية التي استعصت على الجميع، فقد كانت تحمل في طيّاتها أسرارا رهيبة تجعل من كلّ من يقترب منها يتساءل عن ماهيتها، فهي ممرّضة في النهار ومغنّية في الليل، ولكن رغم غموضها استطاعت أن تذهب بعقول الرّجال أيًّا كانوا دون أن يحاول أحدهم أن يعرف عنها شيئا آخر غير ما يبدو عليها في الظاهر، ولهذا تأويل نفترضه –نحن كقرّاء- هو ازدواجية شخصيّة الإنسان وتراوحها بين الألم (مهنة التمريض) ومحاولة التنفيس وخلق جوّ للسعادة المؤقّتة (الغناء) التي خصّص لها الراوي مساحة ليلية إذ لا يمكن أن تعرف النّور فما إن يبزغ الفجر بخيوطه حتى تضمحلّ السعادة وتختفي ليحلّ في مكانها الألم مجدّدا ، إنّها صراعات نفسية يعيشها الإنسان بينه وبين قرارة نفسه قبل أن يتدخّل ظرف آخر مهما كان نوعه في توجيه مصيره، هي كلّها أمور استطاعت أن تُكسب الشخصيّة "تين أمود" دلالة أسطوريّة ورمزيّة أسهمت في تفعيلها ذاكرة الشخصية الرئيسة في الرواية وهي شخصيّة "صالح النازا".

وبعدها يأتي دور الذاكرة المكانية والمجسّدة هنا في عتبة "عين الزّانة" التي جعل منها الراوي شاهد إثبات مفتوح على بشاعة الفترة الكولونيالية في الجزائر، من

خلال الفضاء المتعابر لذاكرة الموسيقي الفرنسي "أنطوان مالوا" التي بقيت معلّقة بين "تمنراست" و"عين الزانة "بمدينة "سوق أهراس" و "أميان" الفرنسيّة.

ثمّ تليها عتبة "الشاعر والجدران" وهو شاعر كوبي - هذه المرّة- "إيناسو ماغويل غارسيا" الذي وجد نفسه برزخًا بين الإلزام والالتزام، الالتزام الذي تفرضه عليه الضرورة الإيديولوجية للثورة الكوبيّة، والإلزام الذي تمليه عليه مهنته وهوايته كشاعر حرّ طليق.

العتبة الأخرى هي "الفجيعة على أستار الكعبة" وهي اعترافات أفضت بها ذاكرة الفنّان التشكيلي "رفائيل رامون كابريرا" المثقلة بأوزار ذاكرة التناي في الإيديولوجي بين سلطة التاريخ الاجتماعي والوجداني والحضاري والعقائدي الوافد من قلب الجزيرة العربيّة، وسلطة الجغرافيا البشريّة البيضاء في الضفّة الشّماليّة للمتوسّط.

وذاكرة "أمين راشد الأفغاني" الفلسطيني المثقلة بهموم النفي من التاريخ والاجتثاث من الجغرافيا في "تورا بورا" [15].

وبعده إلى البديل الافتراضي الذي صاغه الراوي من خلال الشخصيّة اليابانيّة السيّدة "ساديكو" التي لم تحل شريط مآسي الموت والدّمار في اليابان قبل وإبّان وبعد الحرب العالميّة الثانيّة، إلاّ وانتصرت لإرادة الميلاد الجديد للحياة المتطهّرة التي تزخر بها التجاويف والمسارب المائيّة في أقاصي الصحراء الجزائريّة المترامية في "قدّيس الماء الأبدي".

أمّا العتبة السابعة والأخيرة التي جاءت بعنوان "رماد النبيّ الأخير" فهي لا تعدو أن تكون سوى تعليقات وتوضيحات لمصير مالك الفندق الرّجل الألماني"هوسمان" الذي قدّم كلّ خطواته تلك في نهاية الأمر من أجل الانتقام ممن كانوا سببا في موت ملهمه ونبيّه القدّيس "شارل دي فوكو"، فلم تكن تلك المبادرات من بناء الفندق وما تلاها من أحداث أخرى كانت في ظاهرها توحي بحبّ شعب "التوارق"،الذي لم يكن إلاّ نوعا من ردّ الجميل- لأن "شارل دي فوكو" قد عاش بينهم إلى أن مات برصاصة أحد رجالهم.

تمثّل إستراتيجية الاعتراف والمساءلة التي اعتمدها الروائي في "اعترافات أسكرام" نوعا من عودة الوعي المفقود للعالم، إنّه وعي يتداخل فيه الذاتي بالاجتماعي والقومي بالإيديولوجي، هو وعي يقف بالتناظر مع لا مبالاة مزمنة أنتجها المقامرون الذين أخذتهم العزّة بالإثم وأباحوا لأنفسهم حقّ الوصاية على العالم، وهي كلّها تصوّرات لم تنبثق من العدم وإنّما من تشبّع الروائي بالثقافة الكونيّة، لهذا قدّمت لنا الرواية نظرة جدليّة ملؤها التفاؤل والتشاؤم في آن واحد، التشاؤم من الواقع العالمي المرير والتفاؤل بغد أفضل، وتبقى الرواية مفتوحة على عدّة قراءات وتأويلات نظرا للأبعاد المختلفة التي تحيط بها.

الهوامـــش:

1- عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، رواية 2009، ص02.

2- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر 1999 ص29.

3- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، 1993، ص90-91.

4- مرابطي صليحة، بلاغة السّرد بين الفيلم والرواية، مجلّة الخطاب، ع8، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ص226.

5- الرواية، ص05.

6- الرواية، ص ن.

7- الرواية، ص03.

8- الرواية، ص04.

9- الرواية، ص14.

10- الرواية، ص ن.

11- الرواية، ص15.

12- الرواية، ص18.

13- عثمان بدري، مؤشّرات الذاكرة الكونية في اعترافات أسكرام، ص06.

14- م ن، ص08.

15- "تورا بورا "جبل في أفغانستان.

رواية توابيت – دراسة لغوية

أ. سوهيلة دريوش

جامعة تيزي وزو

عناصر الدراسة:

مدخل:

1/ تقديم رواية التوابيت

1- 1- قراءة في الجانب الشكلي للرّواية

1- 2- قراءة في عنوان الرّواية

1- 3- تقديم ملخص الرّواية

2/ اللّغة والرواية

2- 1 - الممارسات اللّغوية

2- 1- 1- الممارسة اللغوية

2- 1- 2- المستويات اللغوية

2- 1- 3- نماذج من الممارسات اللغوية

2- 2- بعض الظواهر اللغوية

2- 3- المعجم اللغوي في الرواية

2- 4- محطات لغوية في الرواية

2- 4- 1- الأصول العربية لكلمة "أسطورة"

2- 4- 2- رأي الروائي في المسألة الأمازيغية

2- 4- 3- رأي الروائي في واقع اللغة العربية

خاتمة

مدخل:

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على محمد رسول الله خير خلق الله، أما بعد

فإنّ هذه الدّراسة تتناول رواية "التّوابيت في رواية ما حدث للصحفي" للكاتب والروائي عزّ الدين ميهوبي وكما هو واضح من خلال هذا العنوان فهي عبارة عن إنتاج أدبي يتناول سيرة صحفي عايش أحداث فترة أليمة عانى فيها الشعب الجزائري ويلات وآهات عنف وقتل واغتيال، لن أخوض في تفاصيل هذا الجنس الأدبي وآلياته فأنا أبعد ما أكون عن الدراسات الأدبية ونظرياتها إنّما ستنصب هذه الدراسة على النّاحية اللّغوية في الرواية، وذلك بالتّركيز على تعامل الروائي مع اللّغة وتوظيفه لها بالدرجة الأولى. وبما أنّنا نتحدث عن الرواية فلا بأس بوقفة نتعرف فيها على هذا الفن الأدبي، فماذا عن بداياتها الأولى في الأدب العربي، يقول الأستاذ محمد شاهين: " فالرواية في الأدب العربي فن حديث لا يتجاوز عمره نصف قرن على الأكثر، وهي مثل المسرحية لا تشكل جزءاً من التراث الأدبي عند العرب على الرغم من كل ما لها من قيمة حضارية متميزة بين الفنون الأدبية. وكان من الطبيعي أن تحتل مكان الصدارة منذ أن تفتحت عيون الكتّاب العرب عليها في الخمسينيات من القرن الماضي تقريباً... وللرواية هيمنة خاصة لما فيها من شمولية الحياة وعنفوانها ليس فقط في مجال محليتها، بل أيضاً خارج حدود المحلية، وتستمد هذه الهيمنة من التفاعل الذي ينشأ عادة بين خصوصية المحلية وعمومية الإنسانية (العالمية)." [1]

بعدما عرفنا أنّ هذا الجنس الأدبي حديث النشأة في أدبنا العربي، فترى ما الذي يمكن قوله فيه، "إنّ الرواية وهي التعبير عن هذه الحضارة الحديثة التي تلاءمت معها تلك الرواية باستمرار تبعا لكل تحولاتها يبدو عليها أنّها ستأخذ طابعا جديدا ناتجا عن الاتجاه الراهن للعقول نحو المسائل المهمة في المجتمع ونحو الفحص عن المصالح والحقوق التي كانت الأجيال السابقة ترى أن

لا جدال فيها وأنّها مترسخة، فمن المحتم إذن أن يدخل في الرواية روح ملاحظة أشد صرامة وعمقا، من ذلك الذي لا يتعلق إلاّ بالتفاصيل الفردية في السلوك..." [2] يتّضح ممّا سبق أنّ الرواية قد عرفت منعرجا حاسما، بحيث إنّها سايرت مختلف التّطورات واقترنت بالحريات وبوجهات نظر أصحابها، فأضحت مرآة للمجتمع بكل أبعاده، بعدما كانت تركز على العموميات والعواطف بعيدا عن الواقع المعيش. وبما أنّ الرواية التي بين أيدينا تروي أحداثا سياسية جرت بوطننا الحبيب الجزائر، وما كابده من خسائر وآلام، فسنقف عند الرواية السياسية، "تقوم الرواية السياسية باعتبارها نزعة روائية على أطروحة الدعوة إلى أفكار سياسية معينة وتفنيد غيرها، مما يفسح المجال أكثر لحوارات تتخذ شكل مجادلات سياسية على حساب التقليل من أهمية العناصر السردية الأخرى. وتنزع هذه الرواية ذات المنحى السياسي نحو نوع من الواقعية القرارية، كما أنّ الرواية السياسية هي التي" يتمكن كاتبها من تقديم رؤيته السياسية كقضية من قضايا الواقع السياسي من خلال معالجة فنية جيدة هي رواية سياسية."وتركز الرواية السياسية غالبا على القضايا السياسية المحلية والوطنية والقطرية والقومية لمعالجتها ضمن توجهات مختلفة ومحاور متعددة مستوعبة المراحل المتنوعة التي مرت بها القضية، مع وقفات عند أحداث معينة لها خصوصيتها المتميزة... وبذلك يتم التأشير على الخطاب السياسي والعقيدة الإيديولوجية والرؤية السياسية إلى العالم وعلاقة الإنسان بالسلطة ومنظوره إلى واقعه الضيق أو الواسع". [3] نلاحظ أنّ هذا التعريف ينطبق إلى حد ما على رواية التوابيت، التي لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من إشارات وآراء سياسية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وكما أشرت إليه سابقا فإنّ إشكالية هذه الدراسة تتمحور أساسا حول اللغة باعتبارها الوسيلة الأساس لنقل تجارب وخبرات الكاتب. فترى ما هي أهم الممارسات اللغوية، وما نوع اللّغة الموظفة

وكيف تعامل الكاتب مع اللّغة في هذه الرواية، وكذا اهتمامات الكاتب اللّغوية من خلال الرواية؟ وما موقفه من اللّغة العربية؟

1/ تقديم رواية التّوابيت للكاتب عزّ الدين ميهوبي:

لقد خط الكاتب عزّ الدين ميهوبي حروف وكلمات هذه الرواية، بصدق كبير، "وأعتبر أنّ الانعطاف الذي حدث في اتجاهي نحو الرواية، هو اهتمامي بالكتابة المسرحية، والشعر الدرامي، والسيناريو السينمائي، مما ولّد في نفسي رغبة كبيرة لولوج عالم الرواية، ليس لكونها الأكثر انتشارا وتأثيرا اليوم لكن لكوني رأيت أنّ كثيرا من الأفكار لا يمكن للشعر أن يطرحها، لأنها تتعلق بسرد وتفاصيل، يكون حيّز القصيدة أضيق من أن يسعها. فكانت تجربتي الأولى، رواية "التوابيت، أو في رواية ما حدث للصحفي"، وهي تجمع بين السيرة الذاتية والتعبير بالشعر والرواية والأسطورة، وهي عبارة عن شهادة ضد النسيان، أردت أن ترفع لأرواح الشهداء من الكتاب والمبدعين الذين اغتيلوا في سنوات الجمر والفجيعة ربّما يكون الشاعر هو الطاغي في تعامل الناس معي ثم يأتي الكاتب الصحفي والروائي والمسرحي والمجهول جدّا هو التشكيلي وأعتقد أن الشاعر يأخذ الموقع الأول بامتياز وتصنّف بقية الاهتمامات في خانة متقاربة، وأنا أسعى لتقليص المسافة بينها، فتكون صفة الكاتب لا المؤلف هي الأكثر ارتباطا بي، لأن المؤلف يمكن أن يكتب عن الثوم والبصل، مثلما يكتب عن النووي والأزمة الاقتصادية والثورة والانقلاب ونقد الشعر بهدف الكسب.. أما الكاتب فإنّه يطرح قيما جديدة وأفكارا ذات دلالات". [4] وكما عبّر عنه بنفسه، فهي بمثابة سيرته الشخصية خلال حقبة زمنية عانى فيها الشعب الجزائري (زمن العنف والإرهاب)، ورغم أنّ الروائي ركز على الأحداث المرتبطة بالحدث الأكبر المتمثل في الهزيمة السياسية، التي جرّت وراءها التوابيت إلاّ أنّه كان موسوعيا إلى حد ما، فقد تطرق في روايته إلى أجناس أدبية كثيرة، وحوارات علمية، وفكرية فلسفية وسياسية، بل ووجهات نظر

لغوية تنمّ عن ثقافته الواسعة بكل ما يحدث حوله سواء أكان ذلك في وطننا الحبيب أم في العالم أجمع، كما أورد حوارات بسيطة تعبر عن حياة الجزائري البسيط، كماّ تندرج الرّواية ضمن الإنتاجات الأدبيّة والروائيّة التي خاضت في ظاهرة العنف بالجزائر. تشتمل رواية التوابيت على أربعة وعشرين فصلا (افتتحها بالهزيمة التي جرّت ويلات، وتبعات اختتمت بالتعازي، استدركه بفصل أخير، وتعالج الفصول كلها يوميات صحفي جزائري، عايش أحداث فترة يصعب علينا نسيانها، وفي الآن ذاته يؤلمنا إعادة إحياء أحداثها. هي كوابيس كما عبر عنها الروائي جنت على الكبير والصغير دون مبرر. فكانت المسيرات الجنائزية، والتوابيت والتعازي، في بلد المليون ونصف مليون شهيد...إلاّ أنّ الأمل قائم وكبير، ففي الجزائر شعب مسلم لا يستسلم.

1- 1- قراءة في الجانب الشكلي للرّواية:

سنتحدث بداية عن رواية "التوابيت" لصاحبها عز الدين ميهوبي، وذلك على المستوى الخارجي والداخلي فالكتاب من الحجم العادي ليس بالكبير ولا بالصغير، 23/ 15.5، وما يثير الانتباه فيه هو ذلك اللون الأسود المخيّم على الغلاف، ظلام يمتد في الأفق، (قد يكون رمزا للعشرية السوداء كما يسميها البعض)، وكأنّنا نشاهد السماء في فصل الشتاء حين تشتد ظلمتها فتنشر سوادها بيننا، ليحاصرنا من كل صوب، فلا يكون منا إلاّ أن نستسلم ونذعن له، فيفتش الواحد منا عن زاوية مضيئة فيه، تأويه وتحميه من الظلام الدامس من يدري قد ينفذ من اللون الأسود نور يهدي وينير السبل في الدرب، يبدو أنّ هذه الظلمة قد أنجبت لونا غريب الشكل، قد يكون لون القمر وهو يئن من شدة اليأس، تراه افتقد لونه الزاهي؟ إنّه العنوان "التوابيت" بخط بارز مغاير تُحاصَر الكلمة بألفٍ مقوّس مضيّقا الخناق على ما تحويه يسانده في مهمته حرف التاء الذي أغلق على نفسه وكأنّه يريد الالتحاق بأخيه، ويعود إلى البداية حيث لا توابيت قبل أن تولد هذه الكلمة، وكأنّها لم تفهم كيف ولدت ومن

أين أقبلت وإلى أين وجهتها، فراحت الحروف تعبر عن دهشتها وضياعها فتعجب الألف متمايلا!!! واستفهم التاء منقبضا؟؟؟ واختير للعنوان أن يعلن الحداد بلون متدرج قد يقول قائل إنّه بنفسجي فاتح ممزوج بحمرة حُنط بكفن أبيض أحيط ببقع حمراء، تحته لون أحمر واضح كتب "في رواية ما حدث للصحفي". ويعلو العنوان اسم المؤلف "عز الدين ميهوبي" بلون أبيض وخط بارز، **قد يعبر عن بصيص الأمل...**

في أسفل الصفحة حرف: «A» بلون رمادي، وحجم يحتوي كلمة أصالة وهي دار النشر التي صدر عنها الكتاب، هذا بالنسبة للواجهة، وإذا فُتحت نجد في الوجه الآخر للورقة أبياتا شعرية، هذا بعضها: أنا طائرُ المتعبين بأحلامهم../ ليس لي أجنحهْ/ وطني ساحة للجنازات والأضرحهْ/ أنا طائر أتعبته النجوم فماتْ/ أتنفس من رئةِ الصّمت والكلماتْ/ فتلبسني المقبرهْ/ وتحرق أشرعتي المجمرهْ/ هل أنا وردة من رحيق المساءِ/ أم الوردةُ انكسرت في نهايات صمْتي/ ولم تحترقْ؟/ أتنفّس شيئا من الحبّ/ لا "الأوكسجين" يوزع في رئتيّ/ بقايا الذي كان منّي.. يبدو أنّ هذه الأبيات تختصر ما جاء في المتن، أما الصفحة الخلفية للغلاف فمقسمة عموديا إلى نصفين الجهة اليمنى بالأبيض واليسار بالأسود الذي استحوذ على الثلث، وقد تمّ فيها تصغير الصفحة الأولى في الركن الأعلى منها يحيط بها بياض، لا أدري أهو التفاؤل والأمل الذي أراد أن يخرجها من الظلمات إلى النّور، أو أنّه اليأس الذي اختار لها أحضان الكفن؟؟؟ أسفلها تماما اختار نصا من الرواية من فصل الكابوس 2 [5] هو عبارة عن أحد الكوابيس التي كان يراها، وهو في رحلة البحث عن الماء، حيث يطلب ماء من حاكم القلعة فيجيبه: "أنا أريد قطرة دم"، قد يكون هذا هو الجواب عن تساؤلاتنا؟

يقع الكتاب في (270) مائتين وسبعين صفحة مفتتحة بإهداء إلى كل من شهد أحداث الرواية سواء أكان حيا أم ميتا، وإلى الشعب، وهنا نتساءل أتراه يقصد بالشعب جريدة الشعب أو الشعب؟ بدأ أحداث الرواية من الصفحة

السابعة إلى غاية الصفحة المائتين وخمسة وستين، وقد ذيّلت الصفحة بتدوين المكان والزمان، الجزائر: 31 ديسمبر 2002م، وفي الصفحة السابعة والستين بعد المائتين (267)، نجد قاموس التوابيت وهو مسرد بأهم المواضع التي رأى الروائي أنّها قد تستغلق على البعض، تتوزع على أسماء أماكن وأحزاب وشخصيات وتواريخ، وتسميات محلية...

1- 2- قراءة في العنوان:

يقال: "يقرؤ الكتاب من عنوانه"، وهذا الكلام إنّما يعكس أهمية العنوان الذي يربط بين القارئ والكاتب عند الوهلة الأولى، قبل الغوص في ثنايا الصفحات، فيحصل الانطباع الأول ويكوِّن القارئ صورة مبدئية لمحتوى الكتاب، "إنّ الإيحاء الذي يبعثه العنوان في قارئ الكتاب، قبل قراءته، له تأثير كبير والاهتمام بالعنوان والغلاف ضرورة يقتضيها العمل المتكامل، إنّه مفتاح القراءة بالنسبة لمشتري الكتاب القارئ، لأنّه أوّل لافتة تسويق يقرؤها فتدعوه أو تطرده، ويجتهد أكثر المؤلفين بانتقائه وبعضهم يختاره قبل البدء بالكتابة وهو يأتي أحيانا فجأة...كإلهام كلمة أو أكثر ولكن يحدث أن يتم اختياره أو تعديله بعد اكتمال العمل. يتم الاختيار إما حسب البيئة أو فكرة الكتاب أو باسم أهم شخصية رئيسة البطل أو باسم فصل من الفصول فيها المثير الهادف...". [6] قد يكون العنوان الذي اختاره "التّوابيت في رواية ما حدث للصحفي" تعبيرا عن أفكار الكاتب والصحفي الذي شهد الأزمة بكل ما حملته من اغتيالات وتعاز وأحزان كثيرة، عبّر عنها بكلمة "التوابيت" فالتوابيت جزء لا يتجزؤ ممّا حدث للصحفي، ولا بدّ أنّها تحمل دلالات كثيرة قائمة على المفهوم المشترك الذي يحمله كل من الكاتب والقارئ لهذه الكلمة،" يعتمد تحليل العنوان إذن على تحديد العلاقة بين المرسل والرّسالة والمرسل إليه ليشكّل بذلك "هيئة تواصلية" [7] نستنتج أنّ العنوان عبارة عن ملخص للرسالة يوجهه الكاتب إلى القارئ.

1- 2- 1- كلمة "التابوت" لغة:

يرى ابن منظور بأنّ التابوت هو الأضلاع وما تحتويه كالقلب والكبد وغيرهما، تشبيها بالصندوق الذي يحرز فيه المتاع أي: أنّه مكتوب موضوع في الصندوق.[8] ، أما الراغب الأصفهاني فيقول: " التابوت فيما بيننا معروف، ...قيل: كان شيئا منحوتا من الخشب فيه حكمة. وقيل: عبارة عن القلب، والسكينة عما فيه من العلم وسمي القلب سفط العلم، وبيت الحكمة، وتابوته ووعاؤه وصندوقه، وعلى هذا قيل: اجعل سرك في وعاء غير سرب، وعلى تسميته بالتابوت قال عمر لابن مسعود رضي الله عنهما: (كنيف ملئ علما)، (عن زيد بن وهب قال: إني لجالس مع عمر بن الخطاب، إذ جاء ابن مسعود، فكان الجلوس يوارونه من قصره، فضحك عمر حين رآه، فجعل عمر يكلمه ويهلل وجهه ويضاحكه وهو قائم عليه، ثم ولى فأتبعه عمر بصره حتى توارى فقال: كنيف ملئ علما".[9] أما المعجم الوسيط فيعرفه بأنّه "الصندوق الذي يحرز فيه المتاع (مع) ويقال: ما أودعت تابوتي شيئا ففقدته أي صدري ومن الناعورة علبة من خشب أو حديد تغرف الماء من البئر، و(عند قدماء المصريين) صندوق من حجر أو خشب توضع فيه الجثة، عليه من الصور والرسوم ما يصور آلام المصريين وعقائدهم في العالم الآخر".[10] نلاحظ أنّ هذه الشروح تشترك كلها في إيراد كلمة الصندوق وإن اختلف المفهوم يبقى أنّ المعنى الذي أراده الكاتب صاحب رواية التوابيت هو ذلك الصندوق الذي يحمل الموتى فيه إلى مثواهم.

كما ألحقت هذه الكلمة بتركيب لغوي، "في رواية ما حدث للصحفي" وكأنّ الكاتب يخشى على القارئ من الضياع؟ أو هو إشارة إلى أنّ أكثر من دفع الثمن هو الصحفي، وقد يكون الأمر مرتبطا بكونه صحفيا فحسب، ومن الطبيعي أن يتحدث عن محيطه الذي هو قريب منه، ولاسيّما أنّه – من خلال الرواية- لا يقضي في البيت ومع العائلة ما يقضيه في الصحافة ومسؤولياته الوطنية فيما بعد، يقول الأستاذ أحمد منور: "عندما أخص المثقفين وحدهم هنا

وأتحدث عن محنتهم في العشرية الحمراء فإنّني لا أخصهم، لأنّ محنتهم كانت أقسى، أو أنّ أوضاعهم كانت أسوأ من بقية الجزائريين الآخرين، فقد كانت المصيبة عامة، والمحنة قاسية..لكن تخصيص المثقفين هنا، إنّما يأتي من كوني أكثر التصاقا بهم، كتابا وصحفيين وأساتذة". [11] وربّما كونه يتحدث عن سيرته فهي ترجمة لمعاناته باعتباره صحفيا، فالكلمة الأولى تشبعت بدلالات أثقلت كاهل الصحفي، فنفست عنه العبارة اللاحقة وخففت من وطأة الكبت، فهي لمسة أو بصمة أرادها رسالة لكل قارئ، تخبره بمعنى أن تكون صحفيا في فترة كانت الأصابع فيها تتوجه صوبه ونحوه في كل مكان وزمان وقد حكم عليه أن يحيا مع الخوف يخشى أن تلحقه يد الغدر وترافقه الكوابيس في النّوم...

1- 2- 2- ورود كلمة "التابوت" في القرآن الكريم:

لقد وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم مرتين، في سورة البقرة الآية المائتين وثمان وأربعين، وفي سورة طه الآية التاسعة والثلاثين. قال الله تعالى: **(أَنِ ٱقْذِفِيهِ فِى ٱلتَّابُوتِ فَٱقْذِفِيهِ فِى ٱلْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ ٱلْيَمُّ بِٱلسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِّى وَعَدُوٌّ لَّهُۥ ۚ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّى وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِىٓ ﴿٣٩﴾)**، [سورة طه الآية:39].

وكذا في قوله تعالى: **(وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ ءَايَةَ مُلْكِهِۦٓ أَن يَأْتِيَكُمُ ٱلتَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِّمَّا تَرَكَ ءَالُ مُوسَىٰ وَءَالُ هَٰرُونَ تَحْمِلُهُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿٢٤٨﴾)** [سورة البقرة الآية: 248].

وردت الكلمة على صيغة المفرد في سورة البقرة وهي تحمل دلالات إيجابية، كما نلاحظ ذلك من خلال الآية الكريمة، فقد أمر الله عزّ وجل النبي موسى عليه السلام ببناء هذا التابوت، وجعل منه آية [12]، و كذلك الأمر

في سورة طه، فقد جعل الله تعالى التابوت أمنا وسلاما لسيدنا موسى عليه السلام، يوصله إلى بر الأمان.

1- 2- 3- دلالة كلمة التّوابيت في الرّواية:

الصيغة الصرفية للكلمة: نرجع إلى توظيف هذه الكلمة في روايتنا "التوابيت" بداية بتحديد بنيتها اللّغوية فالكلمة كما نرى جاءت على صيغة الجمع، وهو جمع تكسير، وهي كلمة معرفة، وقد نتساءل عن سر اختيار صيغة الجمع، قد يقال: إنّ هذا تعبير عن الكثرة، وقد يكون لغيره ذلك وماذا عن التّعريف فهل يعلن هذا عن العلم بما يحدث ؟ هل اتّضحت معالم الحدث؟ أو أنّه يسفر عن قائمة معروفة للمقيمين في التّوابيت وأخرى للقائمين عليها ؟ يبقى أنّ موضوعي الجمع والتعريف بحاجة إلى البحث والتقصي كونهما يحملان دلالات كثيرة ولا يسمح هذا المقام بذلك.

1- 3- ملخص فصول رواية التوابيت:

لقد تعمدت إدراج بعض التفاصيل من فصول الرواية، رغبة مني في تحقيق الفائدة للقارئ الكريم والاقتراب بل وملامسة الرواية والتعايش مع أهم أحداثها.

فصل الهزيمة: (من الصفحة 7 إلى الصفحة 16).

هذا الفصل يصور رجلا صحفيا في حالة يرثى لها بغرفة بسيطة، يبيّن لنا فيما بعد أنّه متأثر بما حدث، إنّها نتائج الانتخابات التشريعية سنة1991م، يبدو أنّها هزيمة لم تخطر على البال، يستمر المشهد في وصف الأحداث التي تلت الحدث الأعظم، يدور حوار بينه وصاحب الفندق الحاج بوعلام حول ما حدث حدث جرّ وراءه أحداثا كثيرة، خيبة أمل كبيرة تجرعها الصحفي، وحيرة وحسرة في مكان، حزب ينتصر وآخر ينصهر، الجميع متأثر، المنتصرون يتعنتون، والمنهزمون يختفون، يقبع في الجريدة مترقبا بصيص أمل قد يتسرب وينقذه من ضياعه، هل من متصل لا أحد مع ذلك يلتمس لهم العذر، على الأقل وجد إلى جانبه زميله الخالدي وتعاونا على كتابة شيء للتخفيف مما حدث

يستقبل مكالمة من مجهول يهدده، إنّه يتوقع الأسوأ بقي الأمر سرا مع تحذير الآخرين مما قد يحدث، يعبّر الصحفي عن حبه وولائه لجريدته "الشعب" واعترافه بفضلها في افتكاكه من قيود الإدارة، ويذكر قائمة بأسماء أبنائها بعدما وصف حالته النفسية وحالة الشارع المتمايل والجدران المنتظرة للعاصفة يحاول تقديم تحليل للوضعية، ويبدو أنّه محتار في أمره كيف تكون البداية ؟ ينتقل إلى التعريف بنسبه بواسطة شجرة نسب، وقد اتضح له أنّ نسبه يعود إلى إحدى أكبر قبائل العرب في الجزيرة وهي قبيلة طيء ويبدو أنّه ليس للصحفي ما يجود به من غير الكلام، يستدرك مشككا في وجود باحث في نسبه في زمن العولمة وتوابعها، لكنه وجد مهتما بالأمر إنّه داروين الذي يبدو أنّه من القردة. أما المؤمنون فنسبهم معروف آدم وحواء. يواصل في التعريف بنفسه، يقول إنّه درس الفنون الجميلة، وعدل عنها إلى الأدب، لكنه تحوّل إلى المدرسة الوطنية للإدارة وهي صعبة المنال، ففيها تتشكل إطارات الدولة، ليتخرج بشهادة إدارة عامة إلاّ أنّه احترف الصحافة، يستدرك أنّ نسبه لا يهم أحدا.

فصل الفتوى: (من الصفحة 17 إلى الصفحة 21).

يفتتح الفصل بمقال قرأه في الجريدة " باغتيالكم الأطفال تجنبونهم النشأة في أوساط الكفر..إنّكم أنصار الله ونحن خدامه..إنّنا في مرتبة الأنبياء..لذا يجب القضاء على الكفار..وعلى كل الذين ليسوا معنا لأنّهم مع الطاغوت..يجب أن تواصلوا الجهاد المقدس ضد الكفار لأنّ جزاءكم قصور في الجنة". كلام زعزع كيان الصحفي وأدمى قلبه وجعله يشكك في كل شيء متسائلا، طالما الكفر يلازمنا فلم المساجد، ولِم نقوم بالفرائض ويذكرنا بأنّ محمدا صلى الله عليه وسلم دعا إلى العدل والمحبة والإخاء، والكاهنة الملكة لم تمنع أبناءها عن هذا الدين؟ ثم يتساءل عن هذه الفتوى التي تجيز قتل الطفل بدعوى حمايته من بيئة الكفر والشرك، ومصدرها شريط فيديو لحصلوا عليه، ثم يحدثنا عن التاريخ ومشكلتنا في التعامل معه، بين خائف ومتواضع

ومراوغ ويذكرنا أنّ الجزائريين شفويون لا يدوّنون، ويحدثنا عن عملية اغتيال بشعة في حق عائلة بأكملها، حنان لم تحمها براءتها، وقال في هذا: فتحوا الباب / لم يجدوا أيّ شيء/ سوى طفلة عمرها نصف عام وبسمة/ أضاءت كنجمة/ خذوها../ وعلقها الآثمون بسلك من الكهرباء/ حنان أضاءت كمصباح بيت قديم../ ونامت على كتف الموت/ أورق في شفتيها ملاك السماءْ. وإذا به يجد نفسه في كوابيس مزعجة ومشاهد لتوابيت، كل ما يمكنه فعله هو تقديم التعازي. **فصل الكابوس 1:** (من الصفحة 18 إلى الصفحة 39)

يحدثنا الصحفي عن امرأة ملتصقة بسور قصر عظيم لا باب له، والريح عابثة بوشاحها الأسود، تعجز عن تسلق السور وأخيرا تستسلم للنوم، يقترب منها حصان محاولا اختراق القصر، تلامس المرأة تشققات الصخور المحيطة بالقصر فتتطاير شظايا منه، ويغمر المكان نور عظيم، يخرج طفل صغير بشمعة في يده، ما أن يقترب من المرأة حتى تنطفئ ويصرخ مدويا، يقترب حافي القدمين وهو عطشان يستنجد طالبا ماءً، إلاّ أنّ الصدى وحده يجيبه يستيقظ الصحفي على صوت زوجته التي تخبره بمرض ابنته، فلا يجيبها ليعود إلى كوابيسه. يقصد الشيخ محمد الطالب وهو من المولعين بتفسير الأحلام، ليؤول له ما رأى فيجيبه أنّه مجرد كابوس، ويقوده الكلام للحديث عن سياسيين أمريكان يلجؤون إلى العرافات وكيف أوقعوا بالإتحاد السوفياتي. ثم يتحدث مع صديقه فأر المكتبات عن هذه القوة، وكيف غيرت الموازين في العالم، وحولت العلاقة في العالم من الحوار بين الحضارات إلى صراع، فيما جعلوا الإسلام عدوا لهم.ليتوقف عند أحداث 11 سبتمبر 2001م ويواصل الحوار مع صديقه محدثا إياه عن كتاب مهم لكاتب فرنسي يهودي مولود بالجزائر جاك أتالي Jacques Attali، وهو يتنبأ بعالم جديد يتكرر، ويواصل في عرض آراء ابن خلدون، ومالك بن نبي، وعن حرب الطالبان شتاء 2001م، وغيرها من الأحداث

العالمية الساخنة يواصل كلامه مع عبد العزيز الصحفي ويتحدثان عن القيود المفروضة على الصحافة الجزائرية، ودور الإعلام العربي في تغطية الحكام. يواصل الكلام مع صديقه بومدين، الذي أحضر معه كتبا ومقالات كثيرة هذه المرة قدم له وثيقة وطلب منه قراءتها حول القرآن وأحداث 11 سبتمبر 2001، والإعجاز العددي في سورة التوبة، يواصل الكلام باستهزاء ويستعرض أحداثا ارتبطت بالرقم 11، إلى أن تنتهي المكالمة. ثم يتناقشان في مفهوم القوة مطبقة على القوى العالمية المؤثرة، ثم يشير إلى وفاة الطفل محمد الدرة وكونه حدثا إعلاميا مهما، والانتفاضة في فلسطين ثم يتحدث عن قصة فايز نصار الفلسطيني الذي تخرج من جامعة جزائرية، وقد ولج عالم الصحافة الرياضية لكنه رجع إلى بلده وحقق ما أراده، الحدث المثير أنّ صحافيين جزائريين قصدوا تل أبيب بدعوة منهم رفضها فريق ولكن وافق آخر، ثم يحدثنا عن لقاء سياسي فكري ببيروت لمناهضة التطبيع، حيث سقط اللوم على الجزائر فراح يدافع عنها مبرزا مواقفها المساندة لفلسطين، يدخل في حوار حاد، ينتهي المشهد بتعليق صديقه بومدين.

فصل الجمعة: (من الصفحة 40إلى الصفحة 56)

بداية الفصل في مقهى حيث يلتقي الصحفي صديقا له كان مغتربا منذ تسع سنوات، وكيف سلم عليه بحرارة لم يعهدها، وحكى له قصته هناك والصعوبات التي واجهته، وقد واصل سرد حكايته إلى أن قاطعه النادل، فموعد صلاة الجمعة قد حان، سيغلق الباب، يذكره الموقف بمقال نشره بعنوان:"الجامع والجامعة والجمعة" وعلاقة هذه الكلمات بالسياسة. ويواصل الصديق حكايته التي بدأت في كندا ففرنسا، ويبدو أنّ شهادته الجامعية لم تسعفه، فكان يبحث في كل مرة عن مخرج إلاّ أنّ الأبواب أوصدت في وجهه ثم يروي مغامرته في مسجد بفرنسا حيث تركه نتيجة الأفكار السياسية المتطرفة، شعر الصحفي وكأنّه في أسر، فهذا الصديق لا يكف عن الكلام

ينتقل من موضوع إلى آخر وعده باللقاء مجددا وافترقا، ينتظر طويلا سيارة أجرة للذهاب إلى الجريدة لكن هذا تحول إلى شبه مستحيل ويكتب شيئا من الشعر أثناء انتظاره، يشير له صاحب سيارة إنّه الساسي لاعب كرة قدم سابق، رحب به وقد فرح الصحفي كثيرا فقد أنقذه، يفسر الأمر أنّ يوم الجمعة للراحة ويتذكران الأسئلة التي كان قد طرحت عليه منذ تسع سنوات، يتجاذبان أطراف الحديث إلى أن يقترب من الجريدة فيوقف الساسي ويشكره، يشتري بهارات طلبتها زوجته مع أنّه لا يستسيغها، ليثبت لها تمتعه بروح المسؤولية يخبرنا أنّ الصحف تختار أهم الأحداث في جميع المجالات في يوم الجمعة، يصل إلى الجريدة. عند وصوله إلى بوابة الجريدة يخبرونه برجلين ملتحيين قلقين سألا عنه، وفي المكتب يقال له إنّ أحدهم اتّصل به أكثر من مرة، وهذا ما يزيد من قلقه، ويحاول ربط الأحداث، يرن الهاتف خيبة أمل، ليس ما ينتظره، إنّه صديقه القديم العمري الطويل يتصل عادة لطلب خدمة، يسرد الروائي سيرته يبدو أنّه بعيد كل البعد عن النزاهة والأخلاق، فقد تنقل بين عدد كبير من المهام ولم يوفق، أكثر ما عرف به الاحتيال، ووجد نفسه في عالم السياسة وأصبح شخصية مهمة، إلاّ أنهم اكتشفوا أمره، بالنسبة للأخبار لا حدث مميز.

فصل المرأة: (الصفحة 57 إلى الصفحة 67)

يتحدث في هذا الفصل عن يوم بالجريدة، ويسرد جملة من الأعمال التي كان يقوم بها، وهو منهمك في قراءة أحد المقالات، يستقبل اتّصالا من طالبة جامعية تستفسر عن سبب غياب المرأة في كتاباته في حوار مطول وصريح ثم يحدثه عياش عن وهران التي أضاعت أجواءها الثقافية والأدبية، وعن رغبة بختي بالحضور إلى العاصمة، يعبر الصحفي (الروائي) عن تخوّفه المتعلق بتوقيف الجريدة، مثلما حدث للخبر، ويخبر باتصال شخص سأل عنه، ينتقل إلى قصته مع الفنان الشعبي الباجي في المقهى، ويتحدثان عن فترة الاستدمار وبسالته أثناءها، وبعض مواقفه بعد الانتصار.

فصل الأمير: (من الصفحة 68 إلى الصفحة 79)

يفتتح الفصل بمرافقة الصحفي لعياش إلى المحطة، ثم عن اتّصال "شهاب الدين" الذي يدّعي أنّه أمير الجبهة الإسلامية العالمية؟ ويملي عليه بيانا للنشر وينشر خبرا مقتضبا باسم مجهول، ويعبّر عن تشكيكه في الأمر أهو حقيقة أم خيال، يليه نقاش حول نشر أحد المقالات "وللأغلبية الصامتة حزبها" فالاستعداد لمغادرة الجريدة وقبل ذلك يراجع صفحات الجريدة التي ستصدر في الغد، يوصلهم السائق، ويروي أهم الأحداث في طريق عودتهم بداية بحاجز شرطة، حوار بسيط، ينصحونهم بعدم إظهار بطاقة الصحفي، والأحياء التي مروا بها إلى أن يصل إلى حي باب الزوار بعد منتصف الليل حيث يقيم، يتجه إلى حانوت أيوب بحثا عن الحليب، هناك يستقبل بأسئلة عن السياسة والرياضة إلى أن يشفق عليه صاحب الحانوت، يتحرر منهم يقصد بيته تستقبله زوجته مستاءة من غيابه عن البيت الذي أصبح فندقا للنوم.

الكابوس 2: (من الصفحة80 إلى الصفحة 86)

يتحدث المشهد عن الكابوس الذي رآه الروائي، وهو يطلب ماء من حاكم القلعة، يجيبه أن ينهل من الرمل فهو أعذب، يذكره بالله ولا يأبه يجيبه أنّه يريد قطرة دم، يستيقظ على صوت زوجته، ويستسلم مجددا للنوم وإذا بطرق على الباب، الثانية والنصف صباحا، إنّه المسؤول الفني بالجريدة يخبره بمصادرة الجريدة من قبل الشرطة والدرك، في الغد يتوجه إلى مكتبه يحاول الاتصال بمسؤولين في الإعلام لا أحد يجيب، يدخل عليه ضابط بأدب يخبره أنّه وزميله مختار مطلوبان يتصل بأحد الأقارب يوصيه بعائلته، وينتظران التحقيق معهما، وبدأ التحقيق يبدو أنّ الأمر يتعلق بحواره مع المعارض السياسي "الأمير" بعد سبع ساعات متواصلة يقضيان ليلتهما على أرضية اسمنت باردة. ويتسامران مع بعض أعوان الدرك يسمعان قصص الجماعات الإرهابية، التي لم يسبق أن سمعاها، تعب فنام.

الكابوس3: (من الصفحة 87إلى الصفحة 94)

يواصل أحداث الكابوس الذي رآه ويبدو أنّه أقسى، ينتهي بسلام قبل أن يضع يديه في نافورة الدم على وقع أقدام ضابط، وصل بن عاشور يخبرهم بصدور الجريدة، ويحكي عن نقلهما إلى المحكمة في سيارة للدرك الوطني والصحافيون والمحامون في الانتظار، يمثلان بين يدي القاضي، يسألهما عن ما كتب، ينتهي الأمر بسلام، صحفيون يستفسرون عما سيكون منهما بعدما كان، يستأنف العمل يستقبل اتّصالا من وزير الداخلية الذي يعبر عن حبه للجريدة، ثم يستفسر بدوره عن خبر منشور وينصحه بالتّحري قبل النشر. يتحدث عن اليوم العالمي للصحافة الذي يوافق الثالث من شهر ماي وعن رسالة دون ردٍّ كتبها الأمين العام لحزب جبهة التحرير الوطني في شأن الجريدة دفاعا عنها إلى رئيس الحكومة، ويختم الفصل بالحديث عن المدير العام كمال عياش الغائب عن الوطن، وعن مواقفه الصارمة، وعن تسليم المفاتيح ليخرج سائحا في بلاد الله كما قال.

حديث المقهى: (من الصفحة 95إلى 106)

يتحدث عن الراحة التي شعر بها بعد مغادرته الجريدة، وأنّه فتح محلا لبيع الجرائد والحلويات وعن المستغربين من ذلك لاسيّما وأن الجريدة أصبحت أكثر انتشارا، وتساؤله عما سيكون من المدير السابق بعد عودته، ثمّ يشير إلى ضابط يصده عشية استقالته، وتحدثا طويلا عن متاعب البلد وأمور السياسة ونصحه بالابتعاد عن العاصمة، وواصلا الحوار ثم التساؤل حول الحل للأزمة إلى أن يُخْرج الضابط من جيبه مقالا للصحفي كتبه قبل سنة، ويبدو أنّه أجاب عن أسئلة كثيرة طرحها وراح يقرؤه على مسمعه، وقد توقف مرات يواصل الضابط القراءة بعد استسلام الصحفي، يعلّق بأنّه يقرؤ الغيب، وافترقا دون أن يعرف من هو الضابط يرجع الصحفي إلى مدينته، وبعد شهر يسمع باغتيال الرئيس الراحل محمد بوضياف، وكذا الضابط.

فصل الكابوس 4: (من الصفحة 107إلى الصفحة 122)

يفتتح الفصل باتصال هاتفي من زميله عبد القادر يخبره باجتماع في الوزارة يخص الدعم المالي للصحافة، وانزعاج الزوجة من ذهابه، يتصل بالتونسي صاحب سيارة الأجرة، يتفقان على موعد، يقرؤ كتابا إلى أن يحين الفجر، ينام فيعاوده الكابوس القلعة تزداد علوا، والغربان البيضاء تحوم حول الشبابيك وأمور أخرى، إلى أن يختفي كل شيء في الضباب، ويسمع صوت أغنية في زاوية كوخ قديم، الدم جرح بفم/ الفم ورقة توت/ التوت مثل الحوت/ الحوت ولد الماء/ الماء ولد الغيم/ ... يوقظ زوجته لتحضر له حاجيات السفر توصيه بالمبيت هناك وترك أوراقه التي تدل على مهنته، كسر كأسا فاعتبره نذير شؤم فاستثقل السفر، شجعته زوجته طالبة منه التوكل على الله، يسرد أهم الأحداث في الطريق، داخل السيارة وخارجها، والحوار الذي دار بين الركاب، في الرياضة والفن والسياسة، وأحداث وطنية وعالمية، على وقع أغنية عويشة والحراز للهاشمي قروابي، يستريحون في مقهى حتى يطلع النهار، يلتقي هناك أحد الأصدقاء، يتحاوران عن جديدهما، ويسأله عن صدق خبر قرأه يتعلق بكتابته سيناريو عن ماسينيسا ويؤكد له الخبر، يقرأ عليه مقطعا منه يعلق على العمل يفترقان، يواصلون السير إلى البويرة، حيث يحكي التونسي (السائق) عن اشتباك مع جماعة إرهابية يناقشون الأمر، ويتصورون في حالة لقاء تلك الجماعة ماذا سيحدث، يواصلون الكلام، ثم يليه صمت.

فصل الكابوس 5: (من الصفحة 123 إلى الصفحة151)

يفتتح الفصل بالحديث الديني وهو شرح لآيات من سورة آل عمران، الذي كان الشيخ ينتظره، يغط الصحفي في نوم عميق، يزوره الكابوس، القلعة مجددا تزداد ارتفاعا، تنفجر من جدرانها ينابيع ماء أحمر، إلى أن يسمع نشيد قسما في القلعة وصور يوغورطا ومجموعة من الشهداء، وهواري بومدين، ويطلب الماء فترد الجدران عليه مع قهقهة من الأعلى، ليستيقظ على صوت التونسي

حاجز مزيف، يسرع إليهم أحدهم ويسألهم من أين جاؤوا، يردّ عليه السائق من سطيف، يسأل الصحفي ماذا يعمل فيجيبه أنه يعمل في الإعلام، يستفسر الإرهابي، فيستدرك: الإعلام الآلي، وكذا يفعل مع الجميع، يمر الأمر بسلام يبتعدون عن المكان يعلقون على الحدث وضرورة إخراج صدقة يكتشفون أنّ الشخص الصامت كان شرطيا، يتخيل الصحفي المشهد لو أنّهم اكتشفوا أمره، وسعادة الأمير ويكمل أحداث محاكمته في حوار طويل معهم، إلى أن يُطلب منه النطق بالشهادة قبل موته فيفيق على صوت التونسي، لقد وصلوا إلى العاصمة يتفرقون، ويحدثنا عن خوفه من شاب كان يترصده حسبه إرهابيا كان شاعرا يريد دعوته، وفي الاجتماع كان حاضرا غائبا بعد كل ما حدث يتصل بزوجته يقص عليها الأحداث ويطمئنها، ويكتب قصيدة سماها اللعنة والغفران، يقاطعه من حين إلى آخر حدث شيء ما داخل أو خارج الغرفة، يؤذن للفجر يكمل الكتابة، يقاطعه صوت الباب، يخرج ويواصل الكتابة داخل السيارة، يسمع بقتل أحد زملائه وهو أستاذ جامعي، واصل الكتابة متألما بالخبر، ويواصل السيناريو: لو عرفوه وهل سيبكيه الناس، ويستعيد مشاهد التأبين يتصفح جرائد اليوم وكتاب بعنوان" رحلة الكلمات"، وقد استوقفته كلمة أسطورة وراح يقرؤه، إلى أن يصل إلى البيت يرتاح ويحكي لزوجته مجددا كل ما حدث.

فصل بختي: (من الصفحة 152 إلى الصفحة 157)

يتحدث عن عودته متأخرا كعادته، يسأل زوجته عن الجديد، تخبره باغتيال أحدهم، وهذا ما يقلقه فيتصل بالجريدة ليسأل عمّن اغتيل في وهران فيعلم أنّه بختي بن عودة، وهو شاب مثقف حالم مفكر، يتألم الصحفي ويبكيه تواسيه زوجته، فيحدثها عن مشاريعهما المشتركة في حب الوطن والإبداع، يصر على حضور جنازته ولكن في النهاية لا يمكنه، يكتب فيه شعرا: صورة أخرى لبختي../صورة في شارع أطول من هذي الحروف المتعبة/

أستحي أن يخطف الآتون مني أبجديات البكاء المرّ/ يرمون كلامي بالحجارة...يواصل سرد أسماء تلته وأخرى سبقته، أوّلهم الطاهر جاووت، الذي التقاه بمقر إتحاد الكتاب الجزائريين، طلب منه قراءة شيء من الشعر.

العراف: (الصفحة 158إلى الصفحة 164)

يتحدث المشهد عن الحالة النفسية المزرية التي آل إليها الصحفي، فينصح بزيارة عراف، أو مرابط كما قيل له، يخبره أنّ به عينا، أما الطبيب النفسي يقول نتيجة للإرهاق الفكري، يتأثر بما قاله الأول، يدخل المقهى وهو في زيّ فاخر يتعرف عليه بعضهم، يسألونه عن الانتخابات وأمور سياسية، يقترب منه رجل يبدو أنّه عراف، يقرأ كفه فيخبره أنّها بيضاء، وتطلع نخلة منها، ومن النخلة شمس حمراء، ينظم العراف شعرا شعبيا كأنّه فيلسوف شاعر يطلب نظير ذلك خبزة، يعطيه الكاتب مائة دينار، يغادر العراف ويبدو أنّ هذا فال خير ودليل ربح، هكذا قال رواد المقهى، يبادره شيخ بالسؤال هل يشتغل عند الدولة، فيجيبه بما يوحي بذلك، يحذره من خطر الدولة، يمشي ويختم بشعر حر ضائعا متشائما. هذا بعض منه: ومشيت../ كل الناس يمشون في بلدي../ يمشون في كل الاتجاهات بحثا عن شيء غير واضح/ يمشون إلى الموت..ويمشون في الجنازات/ إلى أن يقول: وأمشي مثلهم بحثا عنّي حيا في شوارع الخوف والموت المؤجل والظلال المكسورة على النعوش المهربة ليلا نحو مقابر النسيان./ أنتم أيضا تمشون/ ويبقى وحده النسيان يبحث عن ظل في الذاكرة.

فصل حكاية محمد: (من الصفحة165 إلى الصفحة 172)

يفتتح الفصل بتشبيه الجزائر بامرأة حبلى لا تعرف متى تلقي بحملها في شارع مزدحم بالناس وتمضي لتحبل بآخر، يلتقي الأستاذ الجامعي محمد العزيزي في أحد مقاهي العاصمة، الذي يروي له ثلاث نكت، يسأله عن حاله فيعبر عن سعادته كونه ما يزال حيا، والكلام نفسه أكده الصحفي، وقصّ للأستاذ كل ما حدث له يضحك الأستاذ متمنيا لو أنّ هذا ما حدث له، لم يشأ

رواية ما حدث له، وبعد إصرار الصحفي بدأ يحكي له حيث زاره شقيقه وتوجها إلى محشر السيارات القديمة بحثا عن قطع الغيار، وفي الطريق اعترضتهما جماعة أشهرت أسلحتها في وجهه، سئل عن اسمه ووظيفته، أجابهم اقتادوهما إلى غابة جبلية، بعدما نزعت أحذيتهما، يواصل سرد الأحداث يتحاورون معه ريثما يتأكدون من هويته، يتضح أنّه ليس من المطلوبين يتردد الأمير، لكن يطلق سراحه متوعدا إياه في كشف السر أو التعامل مع السلطة. يتذكر الصحفي حكاية وقعت له وهو متجه إلى غرداية تلبية لدعوة إلى لقاء ثقافي حيث أوقفهم حاجز للجيش، وأخذ الملازم وثائق كل المسافرين، أرجعها للجميع مناديا بأسمائهم إلا بطاقة الصحفي، لاحظ قلقه فنادى عليه وخرجا بعيدا عن الحافلة إنّه زميل قديم، وقد أنكر عليه ذكر اسمه واستعادا بعضا من ذكريات الدراسة ثم افترقا، وعاد إلى الحافلة، وقد فهم السائق أنّه مع شخص مهم، وعرض عليه العودة معه وهذا ما كان لكن بقي غارقا في كوابيسه.

السفاحون.. وأنا : (من الصفحة 173 إلى الصفحة 188)

هذا الفصل تدور أحداثه سنة 1997 ، يفتتحه بوقفة مع كتاب "الطغاة في التاريخ"، يتحدث إدريس أحد المقاومين في جبال الظهرة والونشريس، عن معاناة سكان القرى وتعرضهم لويلات الإرهاب، على المباشر عكس سكان المدن الذين يسمعون فقط، ومن الجماعات تلك المسماة الغاضبون على الله"، يفعلون كل ما يغضب الله عزّ وجل، يلتقي بضابط شرطة يسأله عن عدد الأمراء الذين تم القبض عليهم يغضب من تلك التسمية ويذكره أنّهم إرهاب، يفتح الكتاب مجددا يتعرف على كاليغولا، ثم يكتب نصا شعريا يتخلل ذلك رواية أحداث الكتاب، يذهب إلى أولاد علال في سنة أخرى، وآثار الدمار تعمر المكان فيقرأ عن ملحمة جينكز خان، ثم عن هولاكو، ويكتب من جديد، ثمّ يزور

مناطق مختلفة، والمشاهد نفسها في كل مكان حزن وحكايات عن القتل والموت.

فصل الرسالة: (من الصفحة 189إلى الصفحة 203)

الحدث في المكتب يتصفح بريد القراء وإذا به رسالة يتوسطها ختم دائري كبير، الجماعة الإسلامية المسلحة، هي إنذار ليتوقف عن العبث بعقول الشباب، يرتجف خوفا ويتساءل عما سيفعل، يدخل زميله سليم يخفي الأمر يتحاوران حول الكرة وأشياء أخرى، يدخل البيت وهو تحت وقع الصدمة، يقرر تغيير المسكن يلتحق بالأهل وكان الحذر يرافقه في كل مكان، يتصل به صديقه كمال من العاصمة ويطلب منه العمل بالتلفزيون، الزوجة لا تمانع شرط أن يقيم بمقر العمل، يستشير صديقه عبد القادر الذي يشجعه ويذكره أنّه واجب وطني، وبالفعل ينتقل إلى العاصمة، بعدها يصف الأجواء الكئيبة المرافقة لمناسبة عيد الاستقلال، يشير إلى استغراب عمال التلفزة لقدوم شاعر للإدارة، إلاّ أنّهم غيروا رأيهم فيما بعد، يقضي الأيام الأولى بفندق السفير وفي أحد الأيام يحدث انفجار يضطره للانتقال إلى فندق الجزائر، وفي اليوم التالي يشهد زلزالا، يقصد مقر التلفزة بعدها مباشرة، يستقبل اتصالا من الوزير يستفسر عن الحدث، ثم يخصص وقفة للحديث عن محتويات بعض أشرطة السنوات الحمراء، ومما ذكره حوار مطول نوعا ما، مع أحد المسؤولين بقناة فرنسية طلب صورا لرهبان اغتيلوا، ويتذكر حدث مجيء وزير خارجية فرنسا المفاجئ ويا له من استقبال على طريقة الداي حسين.

فصل البرلمان: (من الصفحة 204 إلى الصفحة 218)

يسرد أهم الأوضاع التي تعيشها الجزائر، بين الدفاع عن حرية الصحافة واستعجال الإصلاحات الاقتصادية، تعديل الدستور، وميلاد حزب جديد يخوض في حوار سياسي مع النقابي عبد الحق بن حمودة الذي يطلب من الصحفي الانضمام إلى هذا الحزب، ويغتال النقابي بعد ثلاثة أيام، يقرر الصحفي

الالتحاق بالحزب مع استغراب الكثيرين وتخوف بعضهم، وقد اختار الترشح بمنطقة المسيلة، حيث زار أحياء كثيرة رغم تحذيره نظرا للظروف الأمنية يحكي عن معاناة الأهالي هناك، ومقاومتهم للإرهاب، ومنهم "صالح الجبل" البطل الأسطورة الذي اغتالوه، في منطقة بوطالب هناك حيث أخبروا المترشح الجديد أنّ الإرهابيين قد سألوا عنه وقد استلم رسالة، إنها من أحد الأمراء يحذره من العودة إلى هذه المنطقة، المفاجأة أنّه صديقه بشير النايلي الذي كان يحدثه عن مغامراته في كندا، يتحدث عن انتخابات جوان 1997، والأجواء التي تلتها، وتخوف الأجانب من زيارة الجزائر، والتحدي الذي رفعته الفنانة ماجدة الرومي بزيارتها، وقد أهدى لها أبياتا شعرية وبها ختم الفصل.

المؤتمر: (من الصفحة 219 إلى الصفحة 222)

يفتتح الصحفي الفصل بالذين اغتالتهم أيدي الغدر، ويذكر قائمة المبدعين قد مرت من إتحاد الكتاب، ثم يحدثنا عن المؤتمر الاستثنائي الذي انعقد في سطيف سنة 1998، بطلب من بعض الغيورين على اتحاد الكتاب وقد خرجوا بشعار جديد "الكلمة أولا والحرية أبدا"، يتوقفون عند الراحلين وكرّموا موسى الأحمدي نويوات والشاعر أبو إلياس، تذكروا كتابا كثيرين وواصلوا الرحلة بعقد ندوة عربية موضوعها "المثقف والعنف".

الحادث: (الصفحة 223 إلى الصفحة 232)

يستهل الفصل بالحديث عن حواره طيلة الليل مع صحفي مقيم بلندن، ثم عن ذهابه مع الحاج معزوز المجاهد إلى المسيلة، وقد تبادلا أطراف الحديث عن معسكر، والتحولات السياسية بالجزائر، وفي الطريق تعرضوا إلى حادث سيارة وقد أصيب الصحفي بجروح مع المرافقين له، تلقى الإسعافات الأولية هناك، ثم نقل إلى مستشفى المسيلة، واتّصل بزوجته لإعلامها بأنه تعرض لحادث بسيط تفاديا للقلق الذي قد يصيبهم إن علموا من مصادر أخرى. واستقبل بغرفة العناية المركزة حيث رأى نفسه يمشي على مسامير دون أن يجرح وحوله ثعابين

يستيقظ متعرقا وهو يستغفر الله تعالى، غادر المستشفى إلى سطيف في سيارة إسعاف رفقة ممرض أكثر من الكلام والأخبار حول بعض التجاوزات التي تحدث في المنطقة، وعن الإرهاب، ومما قاله مقتل الأمير بشير النايلي، وقد تلقى زيارات كثيرة منهم العجوز مريم التي كانت تطلب منه دوما توصية لمن يساعدها ولاسيّما النواب الذين يقضون وقتهم في الكلام، ويسرد أهم الأسباب التي جاءت بهم إلى البرلمان، يرى كابوسا من جديد إنها امرأة تلتصق بسور.

فصل العروش: (من الصفحة 233إلى الصفحة 246)

يفتتح الفصل بالحديث عن مسيرة للآلاف من أنصار الحركة البربرية بالعاصمة، وذلك بعد مقتل الشاب ماسينيسا قرماح من بني دوالة، كل هذا حدث وهو في طريقه إلى الطبيب، وصل بصعوبة، لكن بعدما أغلق أبوابه، يبدو أنّ الأمور ليست على ما يرام، لقد اتصل به زميله محمد من مقر اتحاد الكتاب، حدثت معركة بين المتظاهرين والشرطة، التلفزة تبث عمليات الحرق والتخريب، وسقوط صحافيين خلال هذه المسيرة، ثم يورد بيانا لاتحاد الكتاب الجزائريين بعد الأحداث الأليمة بمنطقة القبائل، وذكر أرضية القصر الحاملة لأهم مطالب العروش، ثم الإعلان عن دسترة اللغة الأمازيغية كلغة وطنية والاستجابة لبعض المطالب، ثم حدثنا عن الحوار الذي جرى بينه وبين شاب أمازيغي حول اللغة الأمازيغية والقضية الأمازيغية، ثم يستقبل شابا أديبا تواعد معه ليسمع إلى بعض أشعاره، تمر سيدة تسأله عن عنوان أحلام مستغانمي ويدخل في حوار معها ويتحدثان عن روايتها ذاكرة الجسد التي اقترح الصحفي تحويلها إلى ذاكرة الحسد وأمور أخرى تتعلق بكتاباته. يختم الفصل بحوار آخر مع العمري الطويل في مجال السياسة والأحزاب.

فصل السبت الأسود: (من الصفحة 247إلى 250)

يروي هذا الفصل أحداث باب الوادي هذا الحي العتيق الذي شهد أحداثا تاريخية تشهد على عظمته، هذه المرة وفي السبت 10 نوفمبر 2001، كان على

موعد مع غمامة حملت إليه الآلام والأحزان والكثير من الضحايا، إنّه الطوفان الذي حمل معه الغالي والنفيس.

فصل التعازي: (من الصفحة 251إلى الصفحة 255)

يمكن اعتبار هذا الفصل ملخصا لأهم الأحداث أو بالأحرى الاغتيالات ومحاولات الاغتيال الفاشلة، بدءا بمقدم الرئيس محمد بوضياف رحمه الله ينتهي بتابوت لآلاف الناس، والكاتب يقدم التعازي لنفسه في كل مساء ويتوجه إلى القارئ طالبا منه تفسيرا لتلك الكوابيس إن وجد إلى ذلك سبيلا، إنّها سيرة الصحفي، لكنه ينبهنا إلى أنّه لم يرو كل شيء.

استدراك أخير: (من الصفحة 256 إلى الصفحة 265)

يبدو أنّ هذا الفصل عبارة عن ردّ فعل للذين تساءلوا لا حول ترشح الصحفي للانتخابات التشريعية، سنة 2002 يتصل به صديقه بومدين يتحاوران حول أمور سياسية، وقفة مقتضبة مع أحوال الكرة الجزائرية وبعض الأخبار العربية والدولية، ثم ذكر بعض الأخبار المحلية المرتبطة بالانتخابات، ما تحدث عن مذكرات نشرها العقيد علي كافي وما أثارته من كلام، وقضية عبان رمضان التي كثر حولها الكلام، يليه كلام حول مقالات تهاجم الطاهر وطار، ثم تلتفت الصحافة إلى مسألة ثقافية أخرى، يتصل به بومدين مستفسرا عن نص روائي وهل أدرج موضوع الاستنساخ، الذي يُخصص له الصفحات المتبقية، يختم بنقاط متتابعة خوفا من قول أشياء لا تعنيه ولا تهم القارئ مكررا اعتذاره كونه لم يرو كل شيء.

2/ اللّغة والرواية:

نعلم جيّدا أنّه لا يمكننا الاستغناء عن اللّغة في أيّ خطاب كان، إلاّ أنّ نوعيتها تختلف حسب مجال توظيفها، "على أنّ الأمر مختلف جدّا في استخدام اللّغة في العمل القصصي عنه في الشعر، وهذا شيء طبيعي فالشاعر الفرد ورؤيته الفردية يتصدران العمل الشعري، وهما لا يغيبان عنا لحظة في أثناء

قراءتنا للشعر الجيد، أما في العمل القصصي، فالمطلوب من القصّاص أن يختفي كلية وراء عمله، وأن يدع الأفعال تترابط وتتفكك على نحو معيّن، ثم أن يدع الحركة تنمو والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر أو العكس ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل...وإذا كان النقاد لم يختلفوا منذ زمن طويل حول لغة الشعر ووظيفتها فإنّهم اختلفوا حول وظيفة اللغة في العمل القصصي..." [13] ومن ههنا نستنتج أنّ لغة الروائي أو القاص لا تعكس بالضرورة فرديته ووجهة نظره اللّغوية، باعتباره تصدى لتجربة من نوع آخر تتمثل في نقل صورة المجتمع بشخصياته وبيئاته المختلفة بواسطة اللغة، "فإذا تحدثنا بعد ذلك عن دور اللغة في العمل القصصي، والكلام ما زال لأصحاب المنهج التقليدي في نقد الرواية فإنّنا نجد أنّ اللغة فيه تعدّ نقطة البداية، وذلك على العكس من لغة الشعر التي تعدّ البداية والنهاية...واللّغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوصا وتجارب، أي أنّها أشبه بزجاج شفاف يرى القارئ من خلاله حياته متشابكة مع حياة الناس وأحوالهم"، [14] هذا الكلام يعني أنّ الكاتب ملزم بتوظيف اللّغة مراعيا في ذلك مختلف استعمالاتها عند الناس.

2- 1- الممارسات اللّغوية:

إنّ اللّغة هي وسيلتنا الأساسية للتعبير عن آمالنا وآلامنا، ومهما اختلفت مستوياتها وتعددت لهجاتها، يبقى أنّ هدفها هو نقل أفكارنا كتابة أو مشافهة، إلاّ أنّنا قد لا نتفق حول طبيعة هذه اللّغة الموظفة، ولاسيّما حينما يتعلق الأمر بالكتابة، قد يختلف الأمر باختلاف المجالات، وبما أنّنا بصدد دراسة رواية وبالتالي نحن في مجال أدبي فترى هل يفترض على الروائي الالتزام باللّغة العربية الفصحى، أو أنّ الرواية عالم يعكس الحياة الطبيعية ويعبر عن المجتمع بجميع الفئات والهيئات، "تتعدد اللغة بتعدد الشخوص، وتتباين بتباين مستوياتهم، وتكشف اللغة من خلال مفرداتها ما كان إتباعا لقول السابقين

وما جاء ابتداعا وإبداعا، وتكشف الأثر والتأثير بين السابق واللاحق وهي نقطة التقاء أو افتراق بين المبدع والمتلقي، إذ تسهم في نجاح الرواية، وقد تعمل على فشلها" [15] وبالتالي يفتح هذا الأمر المجال أمام الأديب، فينطق بكل لسان وكل همه أن يحدث البيان، فتمر الرسالة بصدق من الملقي إلى المتلقي. لكن تبقى اللغة هي الأداة بغض النظر عن كل المعايير، "ولأنّ النّص الأدبي نسيج من الأداء اللّغوي ولأنّه هو الذي يتكلم على حدّ تعبير بارث، فهذا الكلام تنتجه اللغة كأداة تحدد تشكيله ومعماريته كآلية لإنتاج المعنى، من هنا كان لزاما الانطلاق من هذه الأداة بهدف الوصول إلى الدلالة" [16] وإلى ذلك تسعى هذه الدراسة، فترى ما موقف الكاتب عز الدين ميهوبي من هذه الإشكالية؟ وما هو نوع الممارسات الواردة في رواية التوابيت، وكذا نوع المعجم اللغوي الموظف بالإضافة إلى اهتمامات الكاتب اللغوية، من خلال روايته.

تدور أحداث هذه الرواية في وطننا الغالي جزائرنا الحبيبة بلد المليون ونصف المليون شهيد، أما الزمن فهو من أسوء الأزمان التي شهدتها أمنا الجزائر، حيث تحوّل بياضها إلى سواد، وبكت أبناءها فلذات أكبدها وتلوثت تربتها بدماء الأبرياء وعلا في السماء عويل النّساء، ولبست ثياب الحزن لسنوات، نحن الآن في سنة 2011 على مشارف سنة 2012م، هناك من سامح وهناك من كانت الفاجعة أكبر منه، فلم يقدر على ذلك يبقى أنّ شعبنا شعب أبيٌّ يأبى الاستسلام للأحزان، ولا يرضى بالهوان، والمسلم الحق يعلم أنّ الله عفو يحب العفو إلاّ أنّ ذلك يكون حسب قدرته وطاقته، فالله لا يكلف نفسا إلاّ وسعها، وحساباته عادلة لا مكان للظلم والجور عنده، هي فترة مرت بمرارتها وغيومها وعواصفها، هي الآن ذكريات نجد بعضها في المذكرات، والكثير منها في الصدور، نعيش بعضا منها في رواية "التوابيت"، أكيد أن هذه الخلفية تحدد معالم كثيرة لما سنراه في المتن. وفيما يلي أودّ الحديث عن الاستعمالات اللّغوية أو الممارسات اللغوية في هذه الرواية، وقد عرفنا أنّها من الشعب إلى

الشعب، شعب له عاداته وتقاليده، فترى ما طبيعة اللغة الموظفة فيها؟ ولم لا سنحاول التّعرف على المعجم اللغوي الذي طبع الرواية، قبل ذلك ماذا نعني بالممارسات اللّغوية؟

2- 1- 1- مفهوم الممارسة اللّغوية: Les pratiques langagières:

إنّ التعامل مع هذا المصطلح يتطلب منا تفكيكه إلى قسمين، الأول يتمثل في كلمة "الممارسة" وكما هو واضح فهو مصدر للفعل الرباعي مارس يمارس ممارسة، يشرحه الرازي، المراس الممارسة والمعالجة ومرس التمر في الماء إذا نقعه، ومرثه بيده" [17] وهو القيام بالفعل وتكراره. أما الشطر الثاني، فقد أخذ من كلمة اللّغة وقد نسبت إلى الممارسة، فأضيف للّغة حرف الياء، وحصلنا على كلمة اللّغوية، وبهذا يكتمل المعنى الاصطلاحي الذي نحن بصدده، ونعني بالمصطلح نقل اللغة من عالم الصمت إلى عالم الكلام، فتسري على الألسنة لتوصيل الرسالة، يقول الأستاذ صالح بلعيد: " ترتبط الممارسات اللّغوية بالسمع في المقام الأول، حيث اللّغة أولا أن تسمع (الإنصات) ثم أن تسمع (الإعادة/ التكرار)؛ ...وهكذا تقتضي الممارسة اللغوية ملكة وقدرة على ممارسة الفعل الكلامي وفق مقتضى الحال، وتتقرر هذه الملكة وتكتمل بالاكتساب،... الناس يتحدثون في وضعيات اجتماعية مختلفة، وفي مختلف المقامات، وعن طريق ذلك الحديث يتواصلون بخصائص لغوية مميّزة في إطار أسلوب معيّن، وأثناء حديثهم يكونون على وعي باستعمال اللغة من حيث هي أداء، لها كلّيات وخصائص وقوانين تحكمها وفق عرف لغوي متوارث، وهذا العرف يتغيّر بتغيّر الوضعيات والسياق الكلامي ومقتضى الحال... إنّ الممارسة اللغوية هي تفاعل اجتماعي لغوي، أي استعمال لأنظمة لغوية من خلال الإشارات والعلامات والنظام وعلى أسلوب مؤسس على الاختيار الذي يقوم به ممارس اللغة، ومجاله الكلام Parole وليس النظام اللغوي Langue وإنّ مستخدم اللغة عندما يمارس النشاط اللّغوي إنّما يصدر عن هذا النظام، فيوظفه بطريقته الخاصة

لأداء وظائف مختلفة، وذلك ما يؤدي إلى الأسلوب الخاص، ومن خلالها يتميّز خطاب ما..وكل ممارسة قابلة للدرس والتحليل والوصف، ومن خلالها تحدد هوية النص... وأحيانا نجد الممارس يصدر عن خروج عرفي بعلّة رآها، وهذا الخروج يدخل في باب الانزياح/ العدول/ ما لم ينص عليه إجماع النحاة..." [18]

لقد وظفت رواية التوابيت اللّغة العربية بكل خصائصها ومميزاتها النّحوية والدّلالية والأسلوبية، كما أنّ الكاتب استعان بجملة من الأجناس الأدبية التي شكلت لنا نصا روائيا متجانسا، ممثِلا للمجتمع الجزائري في فترة زمانية عرفت بالعشرية السوداء، وهذا دأب الروائي من أول حرف على الغلاف إلى آخر حرف في الرواية، إنّنا لنلمح بوضوح حرصه على تأدية المشهد الذي عاشه هو بنفسه وكثيرون في ظل تلك الكوابيس التي ما فتئت تطارده، إنّها معاناة شعب بأكمله، فتنطلق اللّغة مجسدة للأحداث ومعبرة عن فئات المجتمع المتعددة والمتنوعة. وكأنّي به يستشعر ثقل الأمانة كيف ينقل كل ما كان لاسيّما أنّه اشتغل بالصحافة - مهنة المتاعب- لكن هي نفسها التي مهدت له ليشقّ طريقه إلى عالم الأفكار، ويطّلع على أهم الأحداث ويتعرف على الشخصيات الشعبية والسياسية، والرياضية،... ولعلّ هذا ما يفسر لنا تعدد الشخصيات في الرواية، وتعدد الاستعمالات اللّغوية بتعددها. فالكاتب يهمه مخاطبة كل فئة بما تفقه، وقد وظف الشعر، واقتحم عالم السياسة وتحدث في الدين، وفي الرياضة، وفي اللّغة، وفي تفسير الأحلام أو ربما تأويل الكوابيس،... فتراه رجلا بسيطا أبسط ما يكون، وفيلسوفا أكثر ما يكون، وسياسيا مفكرا، ومتدينا عارفا بأحكام الشرع، مدافعا عن الإسلام زوجا، وأبا وصديقا، ومرافقا، ومغامرا، ومتفائلا ويائسا،... أديبا شاعرا...

2-1- 2- المستويات اللّغوية:

هناك من يعتمد مصطلحا قد يقارب مصطلحنا الأول إنّه مصطلح المستويات اللّغوية، الذي يوظف للدلالة على مستويات اللغة المختلفة من المستوى

الصوتي والصرفي، والنّحوي... فترى ماذا نعني به في هذا المقام؟ " يقصد بالمستوى اللّغوي النموذج اللّغوي الذي يحقق الناطقون به صلاتهم الاجتماعية والفكرية، ويحمل الخصائص اللغوية التي تعارف عليها أهله أصواتا وبنية وتراثا وإعرابا...فكل لغة تتوافق مع المستوى الاجتماعي الذي يتطلب استعمالها فيه ومع مقتضى النظام اللغوي الذي تعارف عليه أهلها للوفاء بمتطلبات هذا الاستعمال، هي مستوى لغوي جدير بالاحترام والملاحظة والنّظر". [19] ومن خلال الرواية نلاحظ أنّ المستويات كثيرة، كثيرة الشخصيات القاطنة في طياتها فاللّغة العربية الفصحى لها حصة الأسد ولاسيّما عند الروائي، الذي طوّع اللغة فأبدع ونوّع، ليسمو بالكلمات سمو عاطفته لوطنه، ويرنو بها إلى أبعد الآفاق لغة شفافة بعيدة عن أصناف النفاق، نطل عبرها على الصفاء والنقاء، كيف لا وهو الشاعر المرهف الحس، لم يجد غير الكلمات ليدافع بها عن قضيته. لقد عرفنا أنّ الروائي في هذه الرواية يحمل على عاتقه هم كل ما حدث، وقد سعى في هذه الرواية إلى دعوة الجميع، واستضافة الصحب والأحباب ممن يحسون ويشعرون ويعلمون ما حدث فلا يقاومون، بل ويشكلون معه فسيفساء تصرخ وتئن دونما لون، ومطيته في ذلك اللّغة التي أذعنت له، مسلّمة إياه أسرارها وخباياها، فتوحد معها وتوحدت معه، ليشكل نصا روائيا نابعا من القلب إلى الشعب. وفيما يلي بعض النماذج من الرواية لتوضيح المقامات التي أنزلت فيها اللّغة، وكيف تعامل معها الروائي؟

2-1-3- نماذج من الممارسات اللغوية:

يفتتح الفصل الأوّل من الرواية بعنوان **"الهزيمة"** بلغة عربية فصيحة تترجم فروسيته في عالم الكلمات، والملاحظ أنّه عارف بأسرار اللّغة العربية نحويا ودلاليا وأسلوبيا، يشقّ طريقه متنقلا بين الحقيقة والخيال وممّا قاله: "...أشعلت مصباح الغرفة المسكونة بالرطوبة والصراصير الوديعة..كان أنفي ينزف دمًا.. " انتبهت إلى فراشي...تحوّل إلى بركة من الدم القاني"، "توقف النزيف، كان

جسمي يرتعش وكأنني ريشة تائهة تلهو بها الرياح في يوم عاصف".[20] نلاحظ أنّه وظّف لغة مناسبة للمقام، فهو يعبّر عن موقف عفوي من حياته اليومية البسيطة.

ثم ينتقل إلى مستوى آخر باللّغة العربية الفصيحة، "حدث هذا بعد ساعات من إعلان نتائج الانتخابات التشريعية التي جرت يوم الخميس 26 ديسمبر 1991، وكنت غادرت الجريدة في حدود الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، إلى فندق "تيمقاد" المتواضع، ذي النجمة الواحدة..."[21] ربما يقترب في هذه الصياغة من لغة الصحافة والأخبار، كيف لا وهو الصحفي الغيور على وطنه، وهو بصدد التأريخ للحدث الذي أحدث فيه ما كان، فهو يريد منا أن نفهم كل شيء، وقد يعكس هذا الحرص تلك التفاصيل التي قد يبدو أنّها من الحشو، لا بل أظنه مصرا على استقبالنا في مراسيم التأبين التي أعلن عنها في كل مكان وزمان، والإنسان بحاجة إلى الإخوان في مثل هذه الأحوال.

تستقبله بدوره إحدى الكوابيس، بلون الدم الأسود، تفتح له نافذة على ما حدث: "حاصرتني الكوابيس... وفي كل مرة كنت أرى صناديق مثقوبة وأخرى عليها آثار دم أسود..ورأيت كل السياسيين الذين كانوا يملأون شاشة التلفزيون... رأيتهم وهم يتسلقون جدارا زرعت فيه مسامير حادة..يتواصل الضحك على وقع موسيقى أغنية الفنانة يمينة "عينيك يا عينيك..عينيك حب رصاص"[22] لقد تمّ إقحام مقطع من أغنية، قد نستغرب ما موقع هذا الكلام ونحن في مثل هذا المقام، ربما يراه الروائي ضروريا لنقل القول وتجسيد الفعل. يبدو أنّ له رؤية وأفكارا خاصة قد لا نفهمها، وهذه الأغنية تستحضرها إلى الذهن.

مشهد آخر يستأنف عملية التأريخ السبت 28 ديسمبر...، ...رآني الحاج بوعلام مصفر الوجه كحبة ليمون، فبادرني ضاحكا كعادته: 188 مقعدا...وطامعين تغلبوهم في الدور الثاني..اكلاكم بوبي! الجواب تلقاه في الغرفة رقم 17.. قلت له وأنا أمسح أنفي مما تبقى من قطرات دم بمنديل أزرق.

قال لي: واش اللي صرا؟ يظهر لي رعفت في الليل؟ السرير والمخدة غطاهم الدم.. لو حللنا هذا الموقف الكلامي، مادام ما متّش البارح ما تزيدش تموت. والديك دعوا لك بالخير يا وليدي؟ وأعطاني قليلا من عطر الحلاقة وهو يقول لي: ... [23]

"وأنا ماذا أفعل لقد انهزمت الجبهة التي هزمت فرنسا قبل ثلاثين عاما ماذا أفعل؟ فكل عمال الجريدة بدءا بمديرها العام وصحافييها لا يملكون عصا سحرية تحوّل الهزيمة إلى انتصار من أين لنا برجال من طينة النوفمبريين الأحرار، أمثال ابن مهيدي، وبن بولعيد، وعميروش والآخرين لا تثنيهم هزيمة أو تهزهم خسارة؟. [24]

نلاحظ فرقا واضحا بين النصين، فالأول تشرّب من الكلام العامي كلام الاب مع الابن والجار مع جاره يحاور الروائي الحاج بوعلام باللّغة العامية وهذا طبيعي فهو رجل بسيط من عامة الناس، وهذه هي اللّغة الطبيعية، إلاّ أنّنا نلاحظ وهو يتحدث عن الهزيمة تحولا في نمط اللّغة الموظفة، فهو يعبر عن المرارة التي ذاقها هو ومن حوله، فهو كلام صحفي يفكر بصوت مرتفع. وقد تعرّض اللّغوي عبد الرحمان الحاج صالح إلى هذا الموضوع، في مقاله العاميات العربية ولغة التخاطب الفصيحة، قائلا: "إنّ الناطقين باللغة العربية يلجؤون في جميع البلدان العربية، ومنذ القديم إلى لغة تخاطب تسمى بالعامية في التعبير الشفاهي عن الحاجات العادية اليومية، وتنفرد العامية بهذا الجانب من الحياة...كما يلجأ غير الأميين منهم إلى اللغة الفصحى في كل ما له علاقة بالثقافة والتعليم والحياة الرسمية، وكل ما يخص الإدارة ووسائل الإعلام" [25] ويتدخل المقام في اللغة واللهجة، إذ تتغير طبيعة اللغة الموظفة وفق الأشخاص والظروف. وهذا ما يظهر من المشهد التالي حيث نصطدم باستعمال لغوي من نوع آخر بالعامية صحيح، لكنه يحمل شحنات من الأحقاد، لا بدّ أنّ قائله لا ينوي الخير، لعنة اللّه عليكم يا منافقين / اشكون انت؟ / ما عندك ما دخلك..ورايح يجي نهاركم يا.. [26]

...احترم نفسك/ انتم اللّي لازم تحترموا الشعب اللي تحملوا اسمه وتتكلموا باسمه...وزيدوا اكتبوا كيما كتبتوا اليوم... ونشوفوا اشكون اللي على حق يا كلاب السلطة.[27] هذا حوار بين الروائي وشخص مجهول يمكننا أن نتصور من يكون، طبعا الكلمات معبرة، تهديد ووعيد ولا تصلح لمقام غير هذا المقام.

نتوقف عند نموذج آخر، "كنت أحب **"الشعب"** لأنّها علمتني كيف أتحدث مع الناس الذين لا أعرفهم... وما زلت أحبها لأنّها تحمل شيئا من الهمّ الذي يقاسمني فيه كثير من أبناء الشعب... هم الصدق والوفاء والكلمة الطيبة التي لا رياء فيها.[28] يليه هذا النموذج، "اختفيت في زحمة الأحداث... وكنت أرى "الشعب" في قلب العاصمة تبحث عن حروف وكلمات تطايرت في فضاءات الخوف والموت والاغتيال.[29] إنّه يغوص في أعماقه أعماق الصحفي، إنّه يعيش مع هذه الكلمات مشاعر نبيلة نبل هذا الوطن الذي دفع الثمن، إنّه يخاطب القلب فهو وحده يفهم هذا الكلام، كلام لا يقال لأيٍّ كان لغة تسمو بصاحبها، إنّه كلام يخص كل صحفي وفيّ لمهنته مهنة المتاعب كما يقال يشكو معاناة القهر، وحصار الكلمات.

ثم يحدثنا عن نسبه فيقول: "...لا أدري إن كنتم بحاجة لمعرفة من أكون. فأنا باختصار شديد أعرف نسبي حسب وثيقة عثرت عليها بين دفاتري، قال والدي إنّه حصل عليها من نسابة ثقاة، ومصدرها شجرة أنساب قيل إنّ الرئيس الفرنسي جيسكار ديستان في زيارته للجزائر العام 1975 أهداها للمكتبة الوطنية... أكد لي أنّ نسبي يعود لإحدى أكبر قبائل العرب في الجزيرة هي قبيلة طيء..."[30] طبعا هذه الوقفات خاصة بالروائي الصحفي يختتم الفصل بتقديم سيرته فيحدثنا عن نسبه، ودراسته، وشهادته، ويؤكد من جديد احترافه للصحافة، وكل هذا بلغة عربية فصيحة، فالملاحظ أنّ الكاتب يوظف اللّغة العامية حسب المواقف التي ترد فيها، بكل عفوية بل وأحيانا ينقل كلام فئات النّاس وإن كان يتعارض مع ذوقه

ومع الآداب العامة للكلام المقبول اجتماعيا ، يبقى أنّه حرص أشد الحرص على نقل لغة الشعب وتجاربه بكل عفوية ، فلم يُغربل ما قاله وإنّما أورد كل ما يحدث وما يقال، وقد يكون هذا الأمر من مقتضيات الرواية الناجحة ، وإن كنت أتحفظ في بعض المواضع الواردة بالرواية، وإنّما عللت ذلك بكون الكاتب أراد لروايته أن تكون سيرة تنطق بكل ما قرّر أن يقوله من أحداث رافقته طيلة هذه المدة التي عانى فيها الصحفي والكاتب، ويبقى أنّ اللغة مهما كانت تعكس الواقع المعيش وكل كلمة موظفة تحمل في طياتها رسالة إن لم نقل رسائل؛ والملاحظ أنّ الكاتب واع بذلك، إذ يشير في بعض الأحيان إلى تعليق حول بعض الأنماط اللغوية التي لا تروقه ، مثل قوله: " أنا لي رأي في أغنية "الراي" نشرته في العام 1986 ، عندما أقيم مهرجان بوبنيي (فرنسا) الذي برز فيه الشاب خالد..ولم يوافقني يومها الصحفي الكاتب احميدة عياشي الذي كان يقول إنّ أغنية الراي هي في النهاية صهيل للجسد كما كتب ذات مرة الر وائي أمين الزاوي؛ الراي أغنية متمردة على كل الأعراف، وتخترق الثالوث المقدس، لا تعرف حدودا... فقد نشأت في المواخير وصارت ملجأ للمهمشين الرافضين لكل شيء... هي أغنية الندم في النهاية". [13]

2- 2- بعض الظواهر اللّغوية:

يمثل هذا الجدول عينة لبعض الظواهر اللغوية الواردة في الرواية.

بعض النماذج من اللغة المستعملة في الرواية	صفحة
الفأس وقعت في الرأس	10
اللي يحسب بزاف..يلقى الزايد..	11
حصلت على ديبلوم الإدارة العامة	16
الطفلة عندها حرارة..وما عنديش كاتالجين	23
بلد لا يعرف التويزة، وردّ كالعادة كلمة فيها فايدة خير من فرنك يروح في الفروماج روج	26
يقول لي..أما نحن فيصنعه الخماسون السياسيون من تجار	27

الشنطة..أصحاب المرايا والحطة ".	
رددت التحية وأنا أقول جابك ربك في الوقت..عندي ساعة ونص ما مرت ولا سيارة أجرة/ فقال: منذ اعتزالي وأنا خدام في شركة النفط سوناطراك/ تجار الحقائب السوداء ومحترفي الترابادو/ وأذكر أنّه قال لي لو حسبت ما تقاضيته طيلة عشرين عاما في ملاعب الكرة ..قال ابنه الذي لم يتجاوز الحادية عشرة "علاه حبست الكرة بكري يا بابا؟ أجابه حتى ما يبهدلوش باباك يا وليدي	44
قالت زوجتي وهي تقاوم النعاس: اتعشيت؟ اتعشيت في ..شلاّطة/ والزعاف علاه؟ ومن قال لك عندنا مطعم في الجريدة؟/ هات لي كاس ماء وحبة أسبرين راسي راه يغلي. رايح يتفجر/ ماناش نديرو في الصحافة..رانا نمارسوا في البوليتيك/ قلت لزوجتي وأنا أتلمس زر الكهرباء: اعطيت لها الدواء؟/ شربت السيرو SIROP ودارت الشميعة/ روحي غطيها مليح/	50 52
فو باراج..فو باراج..يا ماما جيبي الفروماج، آه لو تعرفان ماذا يخبئ الفو باراج..	151
أنا..وهذا موقف شخصي من الناس اللي ما زالوا يؤمنون أنّ الجزائر مستعمرة	240
قضيت ليلة بيضاء مع الكاتب..في حوار صحفي طويل..	223
إنّ فرنسا تعيش حالة نوستالجيا رهيبة	260

يمثل هذا الجدول نماذج لبعض الظواهر اللغوية الواردة في الرواية، فهو يوظف اللغة العربية العامية تارة وهي اللغة التي تقترب إلى اللغة العربية الفصحى، ممتزجة بكلمات من اللغة الفرنسية، فيما يمكن تسميته بالتداخل اللغوي، أي استعمال أكثر من لغة أثناء تأدية لغوية معينة، يفترض أن تعتمد لغة

أو لهجة واحدة ومما يؤثر في هذه الظاهرة هي الثقافة التي يتمتع بها الشخص "اللغة ظاهرة اجتماعية وأنها شديدة الارتباط بثقافة الشعب الذي يتكلمها، وأنّ هذه الثقافة في جملتها، يمكن تحليلها بواسطة حصر أنواع المواقف الاجتماعية المختلفة التي يسمون كلا منها مقامات" [32]، عموما وظف الروائي اللغة العربية العامية في مقامات الأنس، والمخاطبات اليومية، أما اللّغة العربية الفصيحة ففي مقامات رسمية تتعلق بالصحافة أو السياسة والتعليم، والتأملات الفكرية واللغوية، إلاّ أنّ الكاتب يوظف في بعض الأحيان اللغة العربية في مقامات الأنس مثل قوله لزوجته: " اتعشيت؟ اتعشيت في ..شلاّطة/ والزعاف علاه؟ ومن قال لك عندنا مطعم في الجريدة؟ هات لي كاس ماء وحبة أسبرين راسي راه يغلي"، فهنا نلاحظ نوعا من التحول اللغوي، من العامية إلى اللغة العربية، وقد يعبر هذا عن الراحة التي يجدها الكاتب في استعماله للغة العربية الفصحى. وكنتيجة نهائية لهذا العنصر فإنّنا نلاحظ طغيان ذلك المزيج اللغوي على لغتنا العامية، المشتملة على كلمات عربية دارجة وفصحى وفرنسية. ونجد التأثر باللغة الفرنسية في مثل قوله: " قضيت ليلة بيضاء" [33] فهي ترجمة حرفية "لـ " nuit blanche"، وفي توظيفه لكلمات فرنسية عربها، مثل: (ديبلوم، نوستالجيا...) وهو من الدّخيل اللّغوي، وغيرها كثير ويمكن العودة للرواية التي مثّلت المجتمع الجزائري بطبيعته دون تزيين ولا تلوين، اللغة التي نستعملها في خطاباتنا اليومية وأي لغة؟ وللأسف فإنّ معظمنا يوظف اللغة بهذه الطريقة، فلا نشعر إلاّ ونحن ننتقل من لغة إلى أخرى ففي الجملة الواحدة ننتقل بين لغتين فأكثر؟ وقد تحدّث عن موضوع التحول اللغوي الأستاذ علي القاسمي في مقال له بمجلة الممارسات اللغوية، بعنوان،"التداخل اللغوي والتحول اللغوي": "ويعني التحول اللغوي تحوّل الفرد، أثناء الكلام من لغة إلى أخرى أو من اللغة الفصيحة إلى اللغة العامية أو بالعكس، أو المراوحة بينهما في حديثه، ويحصل هذا التحول لدى الشخص ثنائي اللغة بصورة شعورية لغاية من الغايات، أو بصورة لا شعورية"، [34] لقد

وردت هذه الظاهرة بكثرة في الرواية، سواء أكان على لسان الروائي ذاته أم على لسان شخصياتها المختلفة، وكما رأينا فالكاتب يختفي وراء شخصيات الرواية فيلغي ذاته، عندما يتكلم الآخر، ويعلّق في أحيان كثيرة، باعتباره أحد شخصيات هذه الرواية، وبالتالي من حقه هو الآخر التعبير عن رأيه بكل شفافية.

2- 3- المعجم اللّغوي في الرواية:

نتساءل في هذا العنصر إذا ما كان الكاتب قد اختار كلمات تتناسب مع موضوعه الرئيس، وهل نجد انسجاما بين الكلمات الموظفة؟ تقول الأستاذة نبيلة إبراهيم "فمهمة الكاتب، من وجهة نظر هؤلاء تتمثل في اختيار الكلمات التي تبدو معجميا أو اصطلاحيا أنّها متشابهة ثمّ تأتي بعد ذلك مهمة الناقد فيغوص في الألفاظ والتراكيب ليبحث:عن الشحنات الدلالية في الألفاظ وعلاقة هذه الدلالات بعضها ببعض، جوهر المعنى الذي يقع وراء هذه الدّلالات، ما يمكن أن تثيره هذه الدلالات التي يستقطبها جوهر المعنى من استجابات سلوكية.[35]

لقد عرفنا أنّ الكاتب قسّم روايته إلى فصول خاضعة للموضوع الرئيس المتمثل في سيرة الصحفي خلال فترة زمنية، عرفت بالعشرية السوداء، يقول الروائي عزّ الدين ميهوبي " اختفيت..ولم أعرف كيف أبدأ الرواية، رواية الذي حدث لصحفي من الشعب في شوارع القلق وأزقة المدن التي تتعب، قد يكون الذي حدث لي أمرا اعتياديا وقد لا يكون..لكنه جزء من ذاكرة، وربما يكون الذي أرويه مجرد شهادة على فترة غير اعتيادية من رحلة بلد مجبول على الثورة والرفض والتمرد"، [36] فالعنوان "التوابيت في رواية ما حدث للصحفي"، وبالعودة إلى فصول الرواية نجدها تتضمن مواضيع متعلقة بالعنوان، وهذه بعضها: الهزيمة، الفتوى، الكابوس1، الجمعة، الأمير، الكابوس2، السفاحون وأنا الرسالة، البرلمان، الحادث، العروش، السبت الأسود، التعازي، استدراك أخير.

وقد اتّخذتُ من الفصل الأول "الهزيمة"، نموذجا للنظر في علاقة كلماته بالعنوان، والموضوع والانسجام بين كلمات الفصل الواحد، وعليه تمّ تصنيفها كما حرصت على تكرارها في الفصل، موزعة على صفحاته، وعلاقة الكاتب بهذه الكلمات.

الكلمة	صفحة	الكلمة	صفحة	الكلمة	صفحة
الجريدة	7	الهزيمة	7	الدم	9
الجريدة	7	الهزيمة	9	تهزهم خسارة	10
الجريدة	9	الهزيمة	10	عندما يخسرون الرهان	11
الصحف	10	لقد انهزمت الجبهة	10	الجبهة المنهارة	12
الصحفي	10	التي هزمت فرنسا	10	العصيان المدني	10
سبر الآراء	11	الهزيمة	10	المسيرات	10
صحفي	11	هزيمة	11	عفريت سياسي	13
قاعة التحرير	11	هزمته المقادير	10	لا يرحم	13
جريدة الشعب	11	عبء تلك الهزيمة	12	الثورة والرفض والتمرد	14
صحفييها	11	الهزيمة	13	المقاومة والثبات	14
جريدة الشعب	11	الهزيمة	13	متاعب الرصاص	14
الجريدة	12	ماذا حدث لي؟	7	قلب العاصفة	14
جريدة الشعب	12	حدث هذا	7	شعرت في تلك الليلة العنيفة	11

الشعب	12	واش اللي صرا؟	8	وحدي في هذا العالم	11
الصحفيين	12	إن شاء الله ما يكون والو	9	الإحباط الشديد	11
أحب الشعب	13	أملا في فهم ما يحدث	10	يسعفني	11
أبناء الشعب	13	تجاوز ما حدث له	11	وقع الصدمة	12
الشعب تلك	13	تفكيك ما يحدث	12	أمل ضائع	12
كصحفي	13	زحمة الأحداث	14	امتصاص شحنة الغضب	12
قبلتني الشعب	13	الذي حدث	14	أيام سوداء	12
أبناء الشعب	13	قد يكون الذي حدث	14	يتحسرون بألم كبير	9
من الشعب	14	دم	7	صمت القيادة	12
لصحفي	14	الدم	7	همّ الزمان	10
أرى الشعب	14	دم	8	الهم/ همّ الصدق والوفاء	13
الشعب أم الجرائد	14	دم	8	أصابهم قلق وحيرة	11
الصحفيين	14	الدم	8	المثير للحيرة والقلق	12
أبناء الشعب	14	الدم	9	شوارع القلق	14

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ الكاتب قد اختار كلمات تتناسب مع العنوان الرئيس، ويظهر ذلك في تكرار كلمات من مجال الصحافة، فالأحداث تدور حول سيرة صحفي بالدرجة الأولى، والجريدة التي يعمل فيها الصحفي هي جريدة الشعب، التي كان لها حضور قوي في الرواية، وقد وظفت هذه الكلمة الشعب تارة باعتبارها تسمية لجريدة، وتعبيرا عن أبناء الجزائر تارة أخرى (جريدة الشعب، الشعب تلك الصحيفة، لازم تحترموا الشعب، أبناء الشعب...) وهي الأكثر تكرارا مقارنة بالكلمات الأخرى تليها كلمة "الهزيمة" التي اختارها الكاتب عنوانا للفصل الأول في الرواية، ويبدو أنّ الجريدة ممثلة بالصحفي الروائي وصديقه قد حملا ثقل هذه الهزيمة في بداية الحدث (الهزيمة، لقد انهزمت الجبهة، الجبهة المنهارة، تهزهم خسارة...)، وقد دفعت الجريدة ثمنها، تليها كلمة "الحدث" التي وردت بدورها كسابقاتها، في أشكال مختلفة على شكل تساؤل وإخبار، ودعاء إلاّ أنّ المعنى يحوم حول ما جاءت به الهزيمة، ومما جرته هذه الهزيمة المشاعر السلبية التي أحاطت بالكاتب ومن حوله، من كل صوب وحدب، (وحدي في هذا العالم، وقع الصدمة، شحنة الغضب، أمل ضائع، يتحسرون بألم كبير، قلق وحيرة...) ونتج عن هذا كلمات مثل:(العصيان المدني، المسيرات، متاعب الرصاص العنف...)، إلخ ومما لا شكّ فيه أنّ الكلمات الموظفة كلها تخدم موضوع الرواية وعنوان الفصل وهذا يتكرر تقريبا في كل فصول الرواية، حيث يختار الكاتب الكلمات المناسبة لعنوان الفصل، مشكلة تجانسا وتناسقا فيما بينها ورغم توظيف اللهجة العامية إلاّ أنّ هذا لم يؤثر على المعاني التي أراد الكاتب نقلها إلى القارئ وإنّما دعمتها، بتوسيع الفئة التي يتوجه إليها، فهو يخاطب كل جزائري غيور على وطنه، ويستنطق الكبير والصغير، المرأة والرجل الكبير والصغير، المثقف، والبسيط، وقد وفق في اختيار كلمات مؤثرة تصور للقارئ المشاهد كأنّه يراها أمامه شاخصة، فمعظم الكلمات المختارة تحمل دلالات عميقة وموحية، وبما أنّ الكلمة خارج السياق كالتائه الذي يبحث عن وجهته، فقد أدرجت بعضها في إطار سياقها، وهذا يؤكد أهمية السياق، وقد

شدّ انتباهي ذلك عندما قرأت إهداء الكاتب، فتساءلت هل يقصد بكلمة الشعب الجريدة التي انتسب إليها ويحمل لها الكثير من العرفان بالجميل، أو أنّه يقصد الشعب الجزائري؟ وهذا ينطبق على الكلمة عامة، فلا تحقق الكلمة مفعولها السحري بالتأثير على القارئ أو السامع إلاّ إذا وضعت في إطارها، إزاء غيرها من الكلمات، لتشكل صورة موحدة نستمتع بها ويصعب علينا تفكيكها، بل نستهجن ذلك، وعموما فإنّ كلمات الرواية كلها تخدم الموضوع، ولولا خشية الإطالة لذكرت نماذج أخرى من فصول الرواية كلها فلا تكاد تخلو صفحة من كلمة حزن، وتعزية، وعنف، وتابوت، وكابوس ولاسيّما هذه الكلمة التي خصّص لها الكاتب خمسة فصول تحمل كلّها هذه التسمية، وهذه الكلمة وحدها تحمل شحنات دلالية كثيرة، فقد تحيلنا إلى أمنية قابعة في أعماق الكاتب بأن تكون هذه الأحداث مجرد كابوس سرعان ما يستيقظ منه، ويكتشف أنّه مجرد كابوس، مرّ بسلام ليلتحق بعالم الأحلام، كما قد يعبّر عن الحالة النفسية المرافقة له طيلة هذه السنوات، والتي حولت حياته إلى سلسلة من الكوابيس.

2- 4- محطات لغوية في الرواية:

تناول الروائي عدة إشارات في روايته إلى بعض القضايا اللّغوية بقصد منه أو دون قصد، وهذا ما يعكس اهتمامه باللّغة كتابة ونطقا، وفي جوانبها العلمية والأدبية، وقد تجلى ذلك من خلال توظيفه لنصوص مختلفة، كما يتّضح أنّه متشبع بالثقافة الإسلامية، حيث استشهد بآيات قرآنية وأقوال الصحابة وهو متأثر بالقرآن الكريم كما في قوله: "...الذي أتوجس منه خيفة سيحدث"[37]، وهذا التعبير يذكرنا بقوله تعالى:**(فَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً ۖ قَالُوا لَا تَخَفْ ۖ وَبَشَّرُوهُ بِغُلَامٍ عَلِيمٍ ﴿٢٨﴾)**، [سورة الذاريات، الآية: 28]

2- 4- 1- الأصول العربية لكلمة أسطورة:

من التفاتات الكاتب اللغوية التي تعكس اهتمامه بالبحث اللغوي، ما أورده في فصل الكابوس5 "فكان معي كتاب أرسله إليّ أحد الأصدقاء...بعنوان "رحلة الكلمات" للدكتور علي فهمي خشيم وهو عبارة عن بحث في الأصول العربية لكثير من الألفاظ والمصطلحات الواردة في لغات عالمية، وقد استوقفني بحثه في كلمة أسطورة...ومن بين ما قاله: "في القرآن الكريم وردت عبارة أساطير الأولين ثماني مرات، وفسّرت بأنّها تعني حكايات الأقدمين وتواريخهم وربما خرافاتهم، في مثل قوله تعالى: **(يَقُولُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ)**،[**سورة الأنعام، الآية: 25**]، وقوله عزّ وجل: **(وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمۡ ۙ قَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ)**، [**سورة النحل، الآية: 24**] وقوله سبحانه: **(قَدۡ سَمِعۡنَا لَوۡ نَشَآءُ لَقُلۡنَا مِثۡلَ هَٰذَآ ۙ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ)**، [**سورة الأنفال، الآية: 31**] ... لنعد إلى الانكليزية ونبحث عن معنى "قصة" فنجدها "story "، بدون هاء في بدايتها..والقصة تاريخ أو حكاية، أو رواية أو خرافة أو..أسطورة وتقول المعاجم الأوروبية إنّ histor، story...فلنرجع إلى القرآن لنجده يستعمل مشتقات الجذر "سطر" بمعنى الكتابة يقول سبحانه: **(نٓ ۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ)**، [**سورة القلم، الآية: 1**] أي ما يكتبون. ويقول: **(وَٱلطُّورِ ۝١ وَكِتَٰبٖ مَّسۡطُورٖ ۝٢ فِي رَقّٖ مَّنشُورٖ)**، [**سورة الطور، الآيتان: 1 ،2**] ويقول عزّ وجل: **(كَانَ ذَٰلِكَ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَسۡطُورٗا)**، [**سورة الإسراء، الآية: 58**] أي مكتوبا. ويقول عزّ وعلا: **(وَكُلُّ صَغِيرٖ وَكَبِيرٖ مُّسۡتَطَرٌ)**، [**سورة القمر، الآية: 53**]، أي كل شيء فعلوه مسجل ومكتوب في الألواح. وواضح من هذا إذن أنّ القرآن الكريم استعمل الجذر (سطر) بمعنى كتب فكانت مشتقاته: يسطرون، مسطور، ومستطر، أي يكتبون، ومكتوب ومكتتب. فهل أخذ

القرآن اللفظة اللاتينية historia وstoria، وعرّبها يا ترى؟ أبدا. لم يحدث. والعكس هو الصحيح ففي اللغات العروبية نجدها ممثلة في الأكادية "شاتورو" saturu ومعناها: كتب وسجل، كما نجدها في السبأية "سطر" بالمعنى ذاته. والأصل بعيد.." [38]، لابدّ أنّ إدراج مثل هذا النص في رواية ما يعكس اهتمام صاحبها، باللغة العربية، بل وباللغات العالمية، كما يعكس اهتمامه بكل ما له علاقة باللغة، وقد يعبر ذلك عن تعلّق الكاتب الكبير وشغفه باللغة نظما ونثرا، وبحثا.

2- 4- 2- رأي الروائي في المسألة الأمازيغية:

يبدو أنّ الروائي لم يقصر اهتمامه على اللغة العربية بل تعداه إلى اللّغة الأمازيغية، حيث دار بينه وبين أحد الشباب من منطقة القبائل، حوار مطول حول اللغة الأمازيغية، امتد إلى اللغة العربية واللغات العالمية، وقد رأيت فيه فائدة كبيرة للقارئ وعليه فقد أوردت أهم ما قيل في هذا الحوار، علما أنّ هذا الموضوع مما أسال الحبر الكثير، عند المتخصصين والباحثين المهتمين بالأمر، وقد تحدّث الأستاذ صالح بلعيد، عن هذا الموضوع في عدّة مواضع وإصدارات أظن آخرها كتاب "المازيغية في خطر"، وهذا الحوار يصبّ في لبّ المقال الذي خصصه لذلك بعنوان " في المسألة المازيغية –نقد في موقف النّخبة"، وتحدث عن دور النخبة، في بعث هذا الموضوع وإيجاد حلول واقعية ومنطقية تخدم اللغة الأمازيغية، والتخاذل الذي تشهده الفئة والتخوف من مواجهة الموضوع بشجاعة، ومما قاله:" ومن هنا بصرت بتقصير النخبة في المسألة اللغوية نخبة لم يكن لها تأثير توجيهي، ولا تواجد في الميدان، ولم تدن من الصواب؛ لأنّها لم تمط اللّثام عن هوية لغوية مزيج من عربية ومازيغية انصهرتا بشكل تلقائي في النسيج الوطني الجزائري أو المغاربي الذي أنتج التناغم الوطني في كل أبعاده، نخبة وطنية كان عليها توضيح خريطة طريق لغوية بأنّ من يدافع عن العربية مثله مثل من يدافع المازيغية، فكلاهما في خندق واحد خندق البحث عن الذات الوطنية المسلوبة من اللغة الفرنسية، وأنّ المازيغي الأصيل هو الذي لا يراهن على لغة أجنبية في تحقيق التقدم والنماء، وأنّ المازيغي الأصيل هو الذي يعي ذاته ويؤمن بأنّ التقدم لأيّ شعب يبنى على لغته الأصلية وغيره هباء" [39]

وكما ذكرت فهذا الحوار يجسد هذا المقال، ويعكس وعي الكاتب عز الدين ميهوبي بالمسألة، والدّليل على ذلك إيرادها في الرواية، وتخصيص حيّز للموضوع ويدعونا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى تنمية اللغة الأمازيغية بعيدا عن لغة أخرى، والابتعاد عن التناحر بين العرب والأمازيغ، فالأصل هو وحدة الشعب الجزائري، وبدل أن تكون هذه المسألة سببا في تشتيت الشمل، يمكننا تحويلها باهتمامنا جميعا إلى سبب يجمع شملنا، فاللغة الأمازيغية هي لغة الشعب الجزائري إلى جانب أختها اللغة العربية، ويفترض أن نتجاوز هذه المشاحنات الجاهلية، التي تتمّ عن عناد لا مبرر له، فمجتمعنا الجزائري يتكون من عائلات عربية وأمازيغية تربط بينها علاقات اجتماعية، ونحن في عصر العولمة التي تلتهم كل ما تجده في طريقها، لا يسعنا إلاّ التمسك بأصولنا والاعتزاز بمقوماتنا الوطنية، من إسلام وأمازيغية وعروبة، واعتماد المنطق وحده يفتح لنا الآفاق، فمن لم يحقق نجاحا في كنف لغته، لا يحق له أن يفخر بإنجازاته، ومن يخجل من لغته ويحتقرها، لا يجب أن يتوقع احترام الآخر له ولها، فاللغة لا تضعف إلاّ بضعف أهلها، ولا تتقوى إلاّ بقوة أهلها، واعتزازهم بها واحترامهم لها...

" هذا رأي يمكن أن يناقش.. وقصة عقبة مع كسيلة عندنا فيها رأي

وأين المشكل ؟ حتى أنا عندي رأي..

وتامازيغت؟

صارت وطنية..

لازم تكون رسمية..

لمّا تتطور..

نطوروها بالحروف اللاتينية؟

عندي رأي في هذا..

يعني ترفض كتابتها بالحروف اللاتينية؟

نعم..

إذن أنت حاب نكتبوها بالحروف العربية..

لا..لا حروف لاتينية ولا حروف عربية..لنترك جانبا حروف الرومان والعرب معا..

والحل؟

أكتبوها بحروفها الأصلية..

تقصد التيفيناغ.

طبعا وأين المشكل؟..

لا هكذا تبقى لغة محلية مثل العبرية واللغات الإفريقية..

ولمّا تكتبها باللاتينية في رأيك تصبح عالمية..

وعلاش لا؟

الصومالية تكتب بحروف لاتينية ولا واحد يعرفها أو يسمع بها.. مع احترامنا للصومال كبلد عربي؟

احنا تابعين لحضارة المتوسط..

صحيح كل بلدان جنوب المتوسط تتكلم العربية، سوريا، ومصر، وليبيا وتونس، والمغرب، وعلاه حنا نغيروا جلدنا؟

احنا أمازيغ..

لم نختلف..لكنك ترفض كتابة الأمازيغية بحروفها الأصلية ما دمت ترى أنّ الجزائر مستعمرة عربية وأنا أرى أنّها كانت مستعمرة رومانية... فلتكتب بغير حروف المستعمرين.

احنا حابين نطورها..

وأنا معك ولكن مع تأصيلها في حروفها... هذاك هو ثوبها الأصلي منذ الإقليد ماسينسن..

بالنسبة لي..الأمازيغية لغة مستقبل.

في حدود علمي يوجد 2500 لغة ولهجة في العالم هكذا يقول العلماء.

من بينها الأمازيغية..

طبعا..لكن يقولون أيضا في كل ساعة تموت لغة..

كيفاه تموت؟

العولمة يا صاحبي..وما يبقى في الواد غير حجاره

واش تقصد؟

ما تبقى في العالم غير أربع لغات الانكليزية بحكم الاستخدام العلمي والاقتصادي والتجاري... والصينية بحكم عدد السكان اللي تجاوز مليار... والاسبانية لأنّها موجودة في أربع قارات... والعربية..

كيفاه العربية؟

نعم.. العربية بحكم القرآن... ولأنها لغة الصلاة

والفرنسية؟

يظهر لي هي وغيرها من اللغات الحية اليوم، يجي يوم وتموت رغم منطق الاستثناء الثقافي الذي فرضته فرنسا في اتفاقيات ماستريخت

والأمازيغية؟

ما دام باقية حية منذ اكثر من عشرين قرن..يظهر لي عندها حظ باش ما تموتش... وقوّتها في التداول الشفوي

هذا كلام خرطي

خرطي وإلاّ صح..رانا نتحدثوا [40]

يعتبر هذا الحوار عينّة بسيطة، لما يحدث من صراع وتنافر بين اللغة الأمازيغية، واللّغة العربية، إذ لا يجد بعض الأمازيغ حرجا في المناداة بكتابة اللغة الأمازيغية بالحرف اللاتيني، دون أي اعتبار لهذه اللغة الأصيلة فماذا لو سألناها أيرضيك أن تكتبي بحروف لغة كان أهلها في يوم من الأيام وهذا اليوم ليس ببعيد يرتوون من دماء أجدادنا، ونحن نعلم أنّ القبائل كانت ممن تصدى بقوة للاستعمار الفرنسي، وراح ضحية هذا الاستعمار أبطال وبطلات من أبناء جرجرة والجزائر الحبيبة دفعت بخيرة أبنائها، كل هذا لأنّ فرنسا قررت أن تعيّن نفسها وصيّة على وطننا الجزائر، وكأنّ هذا الموقف المعادي لبعض النخب للغة العربية عبارة عن تسوية حسابات تاريخية، مردّه إلى مخططات فرنسية نجحت فيها إلى حد كبير، كيف لا وقد قُلبت المعادلة، وقامت بتغيير مسار كل تلك المشاعر السلبية ووجهتها نحو اللغة العربية، في حين يفترض منا أن

نحمل هذه المشاعر لفرنسا التي فعلت وما تزال تفعل المستحيل للقضاء على هويتنا، فاللغة هي الركن الأساس لهوية أية أمة، واللسان هو المعبر عن وجدان أي شعب، وهي الوعاء الذي تتفاعل داخله كل المشاعر والأحاسيس والتفاعلات الاجتماعية والثقافية والسياسية والحضارية، وهي الأداة التي تنتقل من خلالها المعارف... [1 4]يمكن لأيّ شاب أمازيغي أن يسأل الحاضرين والشاهدين كيف كانت أيام فرنسا بالجزائر، في فترة الاستدمار الفرنسي (ولا أقول الاستعمار فكلمة الاستعمار تحمل الخير والإعمار، أما فرنسا فقد حملت إلينا الخراب والدمار) وكيف كانت تعاملنا، لا يصدق أنّها حضرت إلى الجزائر حبا فينا وفيها، إلاّ من غاب عنه المنطق وأعمته فرنسا وأسدلت على عقله ووعيه بظلام الجهل، والحديث في هذه القضية يطول قد يستغرق مجلدات وينفد الحبر قبل أن تنفد الكلمات، ولا يسع المقام للخوض في هذا الكلام...نسأل الله أن يهدينا سبل الخير والرشد ويبعدنا عن أسباب الشقاق والفراق، فسياسة فرق تسد كانت دائما أداة فعالة بيد العدو، ورغم أنّها قدّمت وتقدم لنا دروسا باستمرار إلاّ أنّا لا نتعلم ...

رأي الروائي في واقع اللّغة العربية:

يقول الكاتب عزّ الدين ميهوبي: "يخطئ من يقول إنّنا نتحدث لغة سليمة ونتحاور فيما بيننا بصيغ مستقيمة، خالية من البناء المعوج الآيل باستمرار إلى السقوط في ضحالة اللغة وضعفها، ويخطئ من يقول إنّ قاموس اللغة العربية قادر –اليوم- على استيعاب كل ما ينتجه العلم من معرفة ومصطلحات وثقافة جديدة فالمعجم العربي انتقل من حالة الثراء والاكتناز اللغوي إلى الفقر التام، إذ أنّ ما يستعمل حاليا – حسب خبراء اللغة- لا يتجاوز العشرة آلاف كلمة في كل المجالات الثقافية والإعلامية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والعلمية من أصل اثني عشر مليون كلمة وزيادة، بمعنى أنّ القاموس العربي أحيل إلى متحف اللغة، ولم تعد المجامع العربية قادرة على إنجاز معاجم للعربية تستدرك فيها هذا العجز الكبير الذي فتح مجالا واسعا أمام اختراق اللغة العربية ككيان ذي خصوصية وتفرد، وصار من العسير تخليص هذا الجسم مما علق

به من شوائب وفطريات". [42]، يبدو أنّ الكاتب متشائم من وضع اللغة العربية وهو يعلم جيّدا ما يقوله بحكم احتكاكه المتواصل بهذه اللغة العزيزة علينا وبمستعمليها، ولاسيّما في المجال الإعلامي والسياسي، وهو يدعونا إلى الاهتمام بها والعمل على الارتقاء بها، ويتوجه إلى الإعلام كونه يتحدث في النشاط الذي أعدّه المجلس الأعلى للغة العربية حول ترقية اللغة العربية في الإذاعة الوطنية. "ومن هنا فإنّ الحاجة إلى إعادة النظر في بنية اللغة العربية ووضع آليات أكثر مرونة لتطويرها صارت أكثر من ملحة، والإذاعة الجزائرية بصفتها الجهاز الإعلامي الأكثر تعاملا مع اللغة العربية والأمازيغية بألسنياتها المختلفة والفرنسية، تجد نفسها في مواجهة أسئلة كبيرة حول هشاشة الأداء اللّغوي وخدش الأسماع ومحدودية القاموس المستخدم والمسألة لا تتوقف عند سلامة اللغة نحوا وصرفا وتراكيب، وإنّما في الابتداع والاشتقاق والتوظيف الإيجابي للسليقة، وهو ما دفعنا في الإذاعة الجزائرية إلى اقتراح هذا الدليل الذي أعدّه المدقق اللغوي عبد الرزاق بلغيث مشكورا..." [43] ومن ههنا يتضح أنّ الكاتب عزّ الدين ميهوبي هو ممّن ينشطون في إطار ترقية اللغة العربية، ويدعونا إلى الحرص عليها كا من موقعه.

خاتمة:

لقد اتّضح لي من خلال رواية التوابيت وبعض المقالات التي حصلت عليها من الانترنيت "الشبكة العنكبوتية"، الحرص الشديد والغيرة الكبيرة على اللغة العربية، فقد أبدع أيّما إبداع وهو كاتب، وهو شاعر تتهافت عليه الكلمات، يخضع الجمل والعبارات، لأفكاره ومشاعره ، فارس مغوار يمتطي صهوة اللغة العربية فتحطّ به في عوالم كثيرة، في عالم الأحاسيس والمشاعر تارة، وإلى عالم التحليل السياسي والفكري والفلسفي تارة أخرى، ينتقل بلغته بين الإنسان الشعبي البسيط والمفكر والمحلل، والأديب النثري، والشاعر المقدام ويبدو أنّ الشعر هي جنته وفيها يجد راحته، ولم تكن الرواية إلاّ لعجز الشعر عن البوح بأسرار ما حدث؟ "يقول إياد نصار: "لقد جذبتني إليه قدرته البارعة على تطويع مفرداته اللغوية الثرة وفي مقاربته المحترفة الخلاقة لأصعب

القوافي بمهارة عالية من أجل تقديم قصيدة مشحونة عالية التوتر منسجمة الموضوع والطرح وفي ذات الوقت يبدع في المحافظة على لحن موسيقى مذهل... يجمع في شعره بين أجواء القصيدة الموسيقية الغنائية التي تنساب وحدها بكل سلاسة وموسيقية وإبداع وبين أجواء الحكاية الذاتية الحداثية بإشاراتها ورمزيتها وتكثيفها التي ترمز إلى قضايا وطنية وإنسانية كبرى. فكأنّه يبتكر قصيدة القصة وقصة القصيدة. إنّها القصيدة التي تروي قصة مؤثرة بلغة ساحرة. إنّه عز الدين ميهوبي الذي يكتب القصيدة بنفس قصصي قصير متتابع متألق رقيق ولغة شاعرية في قمة الإبداع السردي...". [44]

لقد أجابت هذه الدراسة المتواضعة على التساؤلات المطروحة، بحيث عرفنا أنّ الكاتب عزّ الدين ميهوبي يتميّز بحبه الكبير للغة العربية، وهذا يتجلى في حروفه وكلماته كلها، فتحس بمتعته وهو يكتب، فينسلخ عن العالم الخارجي ولاسيّما وهو ينظم شعرا، وكأنّه يجد ضالته فيه، هاربا به ومعه من واقع أليم، وهو موضوعي في طرحه بشأن اللغة العربية، حيث دقّ ناقوس الخطر ولاسيّما في المجالات العلمية، معبرا عن الفقر الذي تعانيه لغتنا من حيث المصطلحات العلمية التي تقتحم الساحة اللغوية، فنسمح بدخول هذه المصطلحات إلى معجمنا اللغوي ولا خيار أمامنا، فالعولمة تفرض نفسها، إما أن نكون أقوياء ونصنع لأنفسنا هوية ولغة وإما أن تلتهمنا فنصير جزءا منها، لا عفوا بل خداما لها، وللغتها وأفكارها، شئنا أو أبينا، لا ندري أين الخلل فكل واحد منا ينتظر المبادرة ممن هم أعلم وأكثر خبرة، وهناك المتفائل والمتشائم يبقى أنّه علينا الاعتراف بأنّ الخلل فينا وليس في اللّغة، ونحن نشهد ما تعرفه اللغة الفرنسية من تراجع على المستوى العالمي، رغم أنّها نفسها اللغة الفرنسية لكن ماذا حدث؟ يكفي أن نطّلع على أهم الأحداث هناك لنعرف الإجابة.

بالنسبة للممارسات اللغوية، لاحظنا أنّ الرواية عيّنة مصغرة من واقعنا بكل تركيباته اللغوية، وعناصره الثقافية المتفاعلة فيما بينها، حيث وظفت اللغة العربية الفصحى في مجالاتها، واللغة العامية في مقاماتها، وقد رأينا نماذج

لذلك، وبالنسبة للغة العامية عرفنا أنّها اشتملت على عدّة أنماط لغوية، اختلفت من مقام إلى آخر.

وبالنسبة إلى للمعجم اللغوي كذلك، لم يحد عن الخط الذي رسمه له الكاتب، فالحدث كان أقوى من كل شيء، وراح يمطر على الروائي من وحي الكوابيس، فماذا عساها تقدم لنا كل تلك الكوابيس والتوابيت إلاّ كلمات عن الموت، والدم، والخوف، والقلق، والخيانة، وكل مشتقاتها، إنّنا أشبه ما نكون أمام كتاب أو حقل لغوي يستمد قوّته وروحه من عمق التوابيت، فالحزن الأسى وكل عائلة الكلمة وجذورها وما تحمله من معنى ومغزى هو الجو المخيّم على الرواية، فالقارئ لهذه الرواية مجبر على معايشة الأحداث، فيتألم مع الروائي ويترقب معه نهاية الأحداث، إلاّ أنّ الكاتب يشفق في بعض الأحيان على القارئ، فيسعفه ببعض الوقفات والنكت، ليخرجه ولو إلى حين من الكابوس ثم لا يلبث ويحطّ به في عالم الكوابيس لاستكمال مشاهد الحدث التي عبّر عنها شعرا ونثرا. أما عن الاهتمامات اللغوية، فقد عرفنا أنّ الكاتب عزّ الدين ميهوبي من المهتمين والمولعين بتتبع وتقصي، كل ما يحيط به من أخبار، لغوية وهو لا يفرق في ذلك بين لغة وأخرى، والرواية تعكس ذلك، فهو مولع باللغة العربية بأتمّ معنى الكلمة، تنظيرا وتطبيقا، وقد يرجع الأمر لطبيعة نشأته فهذا شأن كل من عرف الزوايا ومرّ بها، وقد طعّم ذلك بالتعليم الجامعي، وكثرة المطالعة. أما السؤال الذي لم أجد له جوابا فهو؛ إلى أي مدى يخضع الروائي أو الكاتب والمبدع لسلطة الشخصيات، فيسمح لها بقول كل ما تشاء وأينما تشاء دون خوف أو حياء. هل تمثيل الرواية لفئات المجتمع وتجسيده يعني أن نقرأ ونسمع كل شيء وإن كان ذلك ضد مبادئنا؟ فالقرآن الكريم لم يترك كبيرة ولا صغيرة إلاّ وذكرها، دون أن يخدش حياء الإنسان وكرامته؟

وأخيرا لا يسعني إلاّ أن أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ صالح بلعيد الذي أتاح لي فرصة التّعرف على هذا الكاتب والروائي القدير، وعلى روايته التوابيت، كما أشكر الأستاذ والكاتب والشاعر عزّ الدين ميهوبي على هذه الرواية التي نلمس فيها صدقه ووفاءه، وقد أفدت كثيرا منها، لاسيّما وأنّه لم

يبخل على القارئ بكل ما يملكه من علم ورأي في جميع المجالات، وأرجو له المزيد من التوفيق والثبات على نهج الصدق والوفاء لوطننا الجزائر، ونسأل الله العلي العظيم أن يحفظ وطننا الجزائر، وأن يثبتنا على النهج السليم والمنطق القويم. والله المستعان هو وليّ التوفيق.

الهوامش

1 – محمد شاهين، آفاق الرواية (البُنية والمؤثرات)– دراسة –، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق: 2001، ص 8–9.

2 – بيير شارتييه، تر: عبد الكبير الشرقاوي، مدخل إلى نظريات الرواية، ط1، دار طوبقال للنشر، المغرب: 2001، ص 117.

3 – جميل حمداوي، "الرواية السياسية: الموقف، التسجيل والأدب، العرب الأسبوعي، عدد 28/04/ 2007.

4 – http://www.jehat.com–

5 – عزّ الدين ميهوبي، رواية التوابيت في رواية ما حدث للصحفي، ط1، دار أصالة، الجزائر: 2001، ص 80–81.

6 – عبد الكريم الجبوري، الإبداع والرواية، ط1، دار الطليعة الجديدة، سوريا: 2003، ص 171.

7– نصيرة عشي، البنية السّردية في الخطاب الرّوائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيويّة – سيميائيّة)، ص.155.

8 – ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار الأبحاث، الجزائر، ج2، (مادة تبت).

9 – الأصفهاني الراغب، مفردات ألفاظ القرآن، المكتبة العصرية، بيروت: 2006، كتاب التاء.

10 – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ، ط3، القاهرة: 1972 ،ج2، باب التاء.

11 – المرجع نفسه، ص 5–6.

12 – أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي، قصص الأنبياء من القرآن والأثر، تح: صدقي جميل العطار، دط، دار الفكر، لبنان: 2009، ص 312.

13 – نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دط، دار غريب للطباعة، القاهرة: دت، ص 17.

14 – المرجع نفسه، ص 19– 20.

15 – http://www.shehrayar.com

16 – روجر فاولر، تر: لحسن أحمامة، اللسانيات والرواية، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء: 1997، ص 8.

17 – الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ط1، دار الفكر، بيروت: 2003، مادة (المراس)، ص 562.

18 – صالح بلعيد، "بحث في مصطلح (الممارسات اللغوية) في الجزائر"، مجلة الممارسات اللغوية في الجزائر، العدد التجريبي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو: 2011. الجزائر، ص 17– 18– 19.

19 – أحمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات (النثر والشعر)، دط، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر، القاهرة: 1981، ص 7.

20 – عزّ الدين ميهوبي، رواية التوابيت في رواية ما حدث للصحفي، ط1، دار أصالة الجزائر: 2001، ص 7.

21– المصدر نفسه، ص 7.

22 – المصدر نفسه، ص 8.

23 – المصدر نفسه، ص 9.

24 – المصدر نفسه، ص 10.

25 – عبد الرحمان الحاج صالح، "العاميّات العربية ولغة التخاطب الفصيحة"، مجلة الممارسات اللغوية في الجزائر، ع: 3، جامعة مولود معمري، تيزي وزو: 2011، ص 227.

26 – رواية التوابيت، ص 12

27 – المصدر نفسه، ص 12

28 – المصدر نفسه، 13

29 – المصدر نفسه، ص 14.

30 – المصدر نفسه، ص 13 –15.

31 – المصدر نفسه، ص 149، 150.

32 – حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دط، دار الثقافة، المغرب: 1994، ص 137.

33 – رواية التوابيت، ص 223.

34 – علي القاسمي، "التداخل اللغوي والتحول اللغوي، مجلة الممارسات اللغوية، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، ع: 1، تيزي وزو: 2010، ص 84.

35 – نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 21–22.

36 – رواية التوابيت، ص 14.

37 – المصدر نفسه، ص 50.

38 – المصدر نفسه، ص 146، 147، 148، 149.

39 – صالح بلعيد، المازيغية في خطر، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو: 2011، ص 94.

40 – عز الدين ميهوبي، التوابيت، ص 240، 241، 242.

41 – المجلس الأعلى للغة العربية، الإذاعة الوطنية وترقية أداء اللغة العربية، منشورات المجلس 2009، ص 9.

42 – المرجع نفسه، ص 13.

43 – المرجع نفسه، ص 14.

44 – http://inassar.blogspot.com/2008/11/blog-post_24.html

إيماني بالتاريخ يدفعني إلى الكتابة..

ردود عزالدين ميهوبي

في اللقاء الذي جمعني بطلبة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مولود معمري (تيزي وزو) يوم 7 ديسمبر 2011، بدعوة من مخبر الممارسات اللغوية وبمشاركة الباحثين بمخبر تحليل الخطاب اكتشفت مدى تجذّر الحاسة النقدية لدى الباحث الجزائري، الذي لا يكتفي بقراءة سطحية للمتن أو النص إنّما يسعى إلى تفكيكه، وتحميض صورة مختلفة عنه..

ولعلّ الأسئلة التي طرحت حول جوانب من تجربتي في الكتابة، أبانت عن رغبة في الاقتراب أكثر من عوالمي في الشعر والمسرح والرواية والدراما. وقد أجبت عن ذلك، بما أراه محصّلة فهم لتلك العوالم. فعن علاقة الكاتب بأجناس الكتابة الأخرى، أشرت إلى أنه لا توجد حدود بينها، وليست هناك أي وصاية لأيّ كان على اختيار هذا الكاتب أو ذاك، أو الانتقال من جنس لآخر، لأنّ الحرية صنو الإبداع. وأنّ الاتجاه لكتابة الرواية لا يعني خيانة الشعر باعتباره الأصل، وأن الرواية لا تصنع التاريخ، إنما يمكن أن تكون ظلاً له.

وإنّ التركيز حول بعض المحطات في الكتابة لديّ، أو ما يميّزها من تنوّع في الكتابة رأيت أنه ليس من قبيل البدعة أن يتجه الشاعر إلى كتابة الرواية، ما دام الأمر يتعلّق بالإبداع فأنا أحيانا أشبّه الذي يكتب في عديد المجالات (الشعر الرواية، المسرح، القصة النقد، المقال وحتى الفنون التشكيلية..) بالرياضي الذي يمارس تخصّص السباعي أو العشاري، أيْ أنّ له يدا في كل فن، وقدماً في كل لعبة.. فكلّهم عازفون في جوقة الإبداع وإن اختلفت الآلات والنغمات (..) فلا الناي يشبه الكمنجة، ولا العود يشبه الطبلة، إنّما تشترك جميعا في أن لها إيقاعات تطرب الناس. ثم إنني لا أعتقد أنّ الكاتب وُلد ليتخصص في جنس واحد من الكتابة، بينما تأخذ كلّ الأجناس من بعضها، لأنها نتاج ملكة إبداعية واحدة، تبدو الفروق بينها كتلك التي نشعر بها في مذاق الفاكهة. وإذا كانت بدايتي مع الشعر هي التي كرّستني في زمرة الشعراء، فأذكر أنني كتبت في العام 1977 محاولة في الرواية

بعنوان "الدم والجدار" مستوحاة من الثورة الجزائرية، ما زلت أحتفظ بها إلى اليوم وعند التحاقي بمهنة الصحافة وقع انزياحٌ كبير في علاقتي بالكتابة، فصرت على تماس متواصل مع المقال بأنواعه، والشعر بأنواعه، وحتى القصة. وأعتبر أن الانعطاف الذي حدث في اتجاهي نحو الرواية، هو اهتمامي بالكتابة المسرحية، والشعر الدرامي، والسيناريو السينمائي، مما ولّد في نفسي رغبة كبيرة لولوج عالم الرواية ليس لكونها الأكثر انتشارا وتأثيرا اليوم، لكن لكوني رأيت أنّ كثيرا من الأفكار لا يمكن للشعر أن يطرحها، لأنها تتعلق بسرد وتفاصيل يكون حيّز القصيدة أضيق من أن يسعها. فكانت تجربتي الأولى رواية "التوابيت، أو في رواية ما حدث للصحفي" التي صدرت في العام 2003، وهي تجمع بين السيرة الذاتية والتعبير بالشعر والرواية والأسطورة، وهي عبارة عن شهادة ضد النسيان، أردت أن ترفع لأرواح الشهداء من الكتاب والمبدعين الذين اغتيلوا في سنوات الجمر والفجيعة. وأمّا رواية "اعترافات أسكرام" فيمكنني القول، بأنني سعيت من ورائها إلى تقديم تجربة مختلفة في مساري وأقترب بواسطتها من عالم يعتقد بعض النّاس أنّه حكرٌ على فئة معيّنة، أو مثلما توهم نفسها، لأنْ لا وصاية على الإبداع، فهو صنو الحريّة.

أمّا السؤال المتعلّق بمدى تأثير تلك الأجناس على الشعر باعتباره الثابت في تجربتي فإنني أعتقد أنّه يمكن للشاعر أن يكون روائيا، وحتى كاتب سيناريو، وليس في ذلك خيانة للشعر، بل يشكّل إضافة وإثراء للتجربة. فقد نجح كثير من الشعراء في كتابة نصوص روائية جيّدة، أمثال سعدي يوسف إبراهيم نصر الله، وفي الجزائر تُعرف أسماء كثيرة بكتابة الرواية في حين أنّ لها حضورا في الشعر مثل عبدالحميد بن هدوقة، ورشيد بوجدرة وقبلهما محمد ذيب ومالك حدّاد، وحتى الطاهر وطار الذي ترجم بعض قصائد جان سيناك. ومن الأسماء التي عُرفت بالشعر، وتحوّلت إلى الرواية، يمكن ذكر أحمد حمدي الذي أصدر "حومة الطاليان" وعياش يحياوي الذي كتب مذاكراته في صيغة رواية تحت عنوان "الأقبش"، وأحمد عبد الكريم بروايته "عتبات المتاهة" ورابح ظريف بروايته "قدّيشة" وغيرها من الأسماء التي أسهمت جميعا في كسر الحواجز التي يسعى البعض إلى تكريسها، للفصل بين أجناس الكتاب..

وأمّا الحديث عن التوجّه إلى الدراما التلفزية والسينما، من خلال مسلسل "عذراء الجبل" وفيلم "زبانا" فأرى بأن مقولة نشوء السينما سيقتل المسرح

كان مخطئا، والذي قال بأن ظهور التلفزيون سيقتل السينما والمسرح معا مخطئ أيضا، وعند ظهور الفيديو قالوا إنه سيقضي على المسرح والسينما والتلفزيون، فلم يحدث شيء من هذا، وعندما ظهرت الأنترنيت قال الناس وداعا للمسرح والسينما والتلفزيون والفيديو، ولكن لا شيء من هذا حدث، لأننا لسنا إزاء انقراض الأنواع الأدبية، فنقتل هذا ليحيا ذاك. إنها تتكامل فيما بينها وتكرّس التنوع المطلوب. والرواية، حتّى وإن كانت لها ملامح معيّنة عبر التاريخ، كما في الحمار الذهبي لأبوليوس، وأعمال إغريقية ورومانية وفارسية قديمة، فإنها استفادت من عوامل "ترقية" مثل السينما التي حوّلت كثيرا الأعمال الروائية إلى أفلام ناجحة، لعلّ أشهرها رواية "ذهب مع الريح" للأمريكية مارغريت ميتشيل التي حُوّلت إلى فيلم سينمائي قبل سبعين عاما مما فتح الباب واسعا أمام ظهور خدمة متبادلة بين الأدب والسينما.

ولّما كان النقاش منصبّا على تجربة رواية "اعترافات أسكرام" كونها باكورة أعمالي الروائية وتضمّنها الكثير من الرمزية والأسئلة المرتبطة بالتاريخ والأسطورة. أرى أنّه لو أنّ عملا واحدا نجح في قول كلّ شيء لاكتفينا وأوقفنا العمل بالكتابة، فكل نصّ يختلف عن الآخر، فهو يقف عند تفصيل معيّن، أو تعبير عن حالة أو موقف أو هاجس. لقد كتب الإنسان على مرّ التاريخ مئات الملايين من الكتب في شتى الفنون والمعارف والآداب، ولم يتوقف مخياله أبدا لأنّ سؤال الحيرة والدهشة أبديّ، وليس هناك جواب مطلق. وروايتي اعترافات أسكرام، أردتها أن تكون تعبيرا عن حالة "ميتامورفوز" للعولمة، أي أننا شهود على التحوّلات التي يصنعها ويعيشها الإنسان، بكلّ ما فيها من موت وانتحار وتدمير وخيانة وحبّ وخرافة ونبوءة. لقد سعيت في هذا العمل، الذي هو في حقيقة الأمر، ست روايات مستقلة، يقدّم أبطالها اعترافاتهم في مكان واحد وتتضمن سيرة ذاتية مشبعة بالأحداث. تتقاطع فيها الأزمنة، ويختلط فيها التاريخ بالأسطورة، والعلم بالنبوءة، والشعر بالتجليات. حاولت أن أقدّم عملا، فيه تجريب شخصي، لأنني أعترف أن قراءتي للرواية وحتى الشعر محدودة جدّا فأكثر ما أقرأ هو الكتب الفكرية وذات الطابع الاستراتيجي، وهي تساعد في تنمية ملكة الكتابة، وتمنحها العمق والجديّة.

وأمّا موضوع التاريخ في الكتابة الروائية، فأعتقد أنّه كلّ شيء، لأنّ الذاكرة هي الخزّان واللغة هي أداة التعبير. وفي نظري، أنّ مفهوم التاريخ لم يعد يرتبط بالماضي، إنّما تغيرّت أدوات صناعته، ولم يعد التاريخ يعني ما عشناه ولكن ما نعيشه حاضرا وما نصنعه مستقبلا. وليس هناك، في رأيي حواجز تحول دون سيولة التاريخ، فأجوبتي في هذا الحوار مثلا، لن تتحوّل إلى تاريخ بمجرّد الانتهاء من قراءته، بل تبقى تتفاعل في شكل أسئلة وتعقيبات وردود فعل، مما يجعل التاريخ مستمرا، لا يتوقف. فهل الثورة الجزائرية انتهت وتحولت إلى مجرد ركام في الذاكرة. لا أظنّ ذلك، فتفاعلات الثورة قائمة اليوم فيما يكتب عنها ويثار حولها من أسئلة. فهي انتهت كفعل تحرير، لكن متواصلة كفعل تغيير، في الذاكرة. والكتابة الروائية التي تعتمد على التاريخ، تتكئ على وقائع، تعاد هندسة أبعادها وأحداث تعاد صياغتها برؤية تراعي الذوق والجمال. والرواية ليست تأريخا، لأنّ كاتبها لا يهدف إلى توثيق وقائع، وتدوين شهادات، وتطبيق منهج أكاديمي معيّن، إنّما هي صياغة مختلفة للتاريخ، بأسئلة الفن والمتعة، لأنّ هامش الإبداع أوسع من هوامش التاريخ الحقيقي. فإذا تناولت شخصيّة افتراضية ووضعتها ضمن سياق وقائع وشخصيات حقيقية، فإنّ ذلك يمنح البطل الافتراضي صدقيّة أكبر، بل إنّه يتحوّل مع الأحداث إلى ما يشبه الشخصية الحقيقية، هذا ما سمعته من بعض الذين قرأوا اعترافات أسكرام، وهي إشارة إلى أن فلسفة النص الروائي لا تكتفي ببناء عالم افتراضي، بل جعله على تماس بالواقع. وهذا لا يعني أنّ هناك من لم تعجبهم الرواية، ولم يقرأوا منها سوى عدد قليل من الصفحات، وهي التي قاربت الستمائة صفحة، أي ما يفوق الـ150 ألف كلمة.. ثم إنّ الرواية في آخر المطاف هي محصلة مخيال حادّ، بالذات والهويّة والتاريخ واللغة والدين والفانتازيا والآخر.. وبالتالي فالرّاوي، ليس محكوما بمعايير الطبيب الذي يشخص مرضا، أو المهندس الذي يضع تصورا معماريا، ولا المشرّع الذي يقترح قوانين بضوابط، فهو أي كاتب الرواية يمارس فوضاه الخلاّقة خارج الزمان والمكان والقيم والمصير ليقدّم الدهشة واللامألوف. ويصنع تاريخا بلا ضفاف، لتنتج في النهاية رواية، ربّما فيها بعض التاريخ، أو أنها تقترب منه، أو تحفر في فكرة منه، أو أنّ الرواية تكتب تاريخا لم يحدث، أو تتنبأ بما قد يحدث.